ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER
MALEREI
IN
EINZELDARSTELLUNGEN

VON

KARL VOLL

ERSTER BAND

MÜNCHEN 1913
SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE G.M.B.H.

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARIES

ALTNIEDERLÄNDISCHE

UND

ALTDEUTSCHE MEISTER

VON

KARL VOLL

MIT 29 BILDERTAFELN

MÜNCHEN 1913

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE G.M.B.H.

Digitized by Google

THE LIBRARY OF CHICAGO LIBRARIES

ND50
.V85

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechtes, vorbehalten.
Copyright 1912 by Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H. München.

Druck von F. Bruckmann A.G. München / Buchausstattung von P. Renner.

Art
2 vols.

Digitized by Google

868269

VORWORT

DER Verfasser hat vor mehreren Jahren zwei Bände »Vergleichender Gemäldestudien« herausgegeben, durch die er dem Leser Gelegenheit geben wollte, im Vergleich von je zwei einander gegenübergestellten Gemälden das Auge für die Erkenntnis der Eigentümlichkeiten eines Kunstwerkes zu schärfen. Es scheint, daß diese Methode Anklang gefunden hat; aber obschon sie gewiß ihre Vorteile hat, so will ich sie nicht wieder anwenden, außer vielleicht später einmal für Werke des 19. Jahrhunderts. In dem vorliegenden Buche, das den ersten Band einer Entwicklungsgeschichte der alten Malerei darstellt, ist es vielmehr meine Absicht, die in den Vergleichenden Gemäldestudien seinerzeit geübte Behandlung so weiter auszubauen, daß nicht je zwei Gemälde miteinander verglichen werden, sondern daß die Bilder einzeln und unabhängig nach einem jeweils neu zu findenden Prinzip durchgesprochen werden. Sie sollen zunächst ganz für sich analysiert werden. Meines Erachtens ist es ein, freilich notwendiges, Übel der bisherigen kunstgeschichtlichen Handbücher gewesen, daß sie dem einzelnen Werk zu wenig Beachtung schenkten. Die ganz eingehende Zergliederung hat sich immer die Spezialforschung vorbehalten müssen, die aus naheliegenden Gründen für das große Publikum wenig Reiz hat. Aber was kann es dem Kunstfreunde oder dem Studierenden nützen, wenn er zu den vielen Nachschlagewerken, wo nach einer kurzen biographischen und kunstgeschichtlichen Einführung möglichst viele Werke eines Meisters aufgezählt werden, ein neues erhält. In dieser Hinsicht sind wir durch die Allgemeinen Kunstgeschichten von Lübke, Springer, Wörmann und vielen anderen reichlich versorgt, desgleichen durch die zahlreichen Monographien über einzelne Meister, Schulen oder Länder. Aus ihnen kann der Leser vieles lernen und vor allem sich über die historischen Daten leicht orientieren. Ihr pädagogischer Wert ist nicht gerade hoch anzuschlagen; denn die Menge des Gedächtnisstoffes erdrückt die Beschäftigung mit den künstlerischen Fragen. Wer sich nicht nur kunstgeschichtlich,

Digitized by Google

sondern auch künstlerisch bilden will, wird alles Memorieren beiseite lassen müssen und sich nur mit den inneren Fragen der Kunst und ihren Schöpfungen beschäftigen dürfen. Lectorem unius libri timeo, gilt auch hier. Wer eine Galerie in einem Tage studiert, wird in der Regel weniger für die Erkenntnis der Kunst gelernt haben, als wer sich eine Stunde lang eindringlich mit einem einzigen Bilde beschäftigt hat. Die Intensität des Studiums gewährleistet allein das Verständnis und den Genuß.

In dieser Hinsicht bietet prinzipiell genommen der vorliegende Band zunächst kaum etwas Neues. Auch in den Vergleichenden Gemäldestudien galt der Grundsatz, daß aus wenigen, zweckmäßig ausgewählten und stark ausgenutzten Bildern mehr zu lernen ist als aus der Aufzählung von langen Reihen: aber hier wird die innere Verbindung aller in dem Buche besprochenen Bilder untereinander angestrebt, so daß die einzelnen Besprechungen sich zu einer Entwicklungsgeschichte der Malerei zusammenschließen.

Die Aufgabe hat sich wohl schon mancher gestellt, aber sie pflegt im Verlaufe der Untersuchungen wieder vernachlässigt zu werden; die Verlockung ist gar zu groß, in den ersten Kapiteln schon die wesentlichen Leitsätze zu bringen und dann auf die übliche Methode des Aufzählens vieler Daten und Namen zurückzukommen. Aus diesem Grunde habe ich versucht, an den Bildern zunächst immer wenige Hauptprobleme zu behandeln, für die sie sich gerade gut eignen. An dem einen mag mehr die Zeichnung, an dem andern mehr die Komposition, an einem dritten das Detail interessieren. So war es nicht meine Absicht, die Bilder recht gründlich auf alle ihre Eigentümlichkeiten hin durchzusprechen; denn so viel diese Gründlichkeit auch für sich hat, so würde sie doch bald genug zu ermüdender und lästiger Wiederholung geführt haben. Dem Verfasser lag daran, bis zum Schluß des Buches immer wieder neue Gesichtspunkte zu finden. Dadurch hat eine zusammenhängende Entwicklungsgeschichte nicht gegeben werden können. Ich habe sie auch nicht geben wollen; denn der Charakter des Buches ist pädagogisch. Nicht die Lehrmethode ist gut, die den Lesern die Resultate in gegebener Form vorlegt, sondern jene, die sie auf das Ziel

Digitized by Google

zuführt und sie selbst die Lösung finden läßt. Die Entwicklungsgeschichte der Malerei, so wie sie sich der heutigen Wissenschaft darstellt, steckt in diesem Buche, aber es ist Sache des Lesers, sich aus den verstreuten Zügen das Bild selbst zusammenzustellen.

Die einzelnen Völker haben sich in sehr verschiedenem Maß an der Entfaltung der Kunstprobleme der neueren Zeit beteiligt; die Niederländer und die Italiener mehr als die Deutschen. Ich habe trotzdem den Niederländern, wenigstens was das 15. Jahrhundert anbetrifft, nicht so viel Raum in meiner Behandlung des Themas zugestanden, wie sie an sich verdient haben: es lag mir mehr daran, die Deutschen zu ihrem bis jetzt selbst in Deutschland nicht ganz gewürdigtem Rechte kommen zu lassen. Auch habe ich so manche der einschlägigen Fragen schon in meiner Geschichte der altniederländischen Malerei gestreift, und ich wollte mich doch nicht gern öfter wiederholen als unvermeidlich ist. Dazu kommt, daß in der Hauptepoche der älteren Malerei, nämlich in der Renaissance, die Deutschen im Norden die bedeutendsten Meister gestellt haben und in dieser freilich nur kurzen Reihe von Jahren den Niederländern überlegen gewesen sind. Die Vollendung der nordischen Quattrocentomalerei ist die deutsche Renaissance. Diese wichtige Tatsache wollte ich herausarbeiten, und es lag mir daran mehr als an der abermaligen breiten Darstellung der altniederländischen Kunst.

Die Entwicklungsgeschichte der Kunst geht von Fortschritt zu Fortschritt; aber die Qualität der einzelnen Werke, die Höhe der einzelnen Stilepochen ist von diesem Fortschreiten unabhängig. In Zeiten, die noch primitiv sind, können Meister von der Reife eines Giotto erstehen, und in Perioden der kalten technischen Routine können Maler von dem ungestümen Naturell eines Goya zündende Meisterwerke schaffen. Rembrandt hat vieles von dem nicht ausgeschöpft, was in seinem Stile lag, und Arendt van Geldern hat manches Problem aus Rembrandts Kunst in glücklicher Weise weiterentwickelt: er steht entschieden auf einem weiter vorgeschobenen Posten als sein Lehrer, aber er steht so tief unter ihm wie Greco unter Tizian. Und doch bedeuten Geldern und

Digitized by Google

Greco den erklärten Fortschritt gegen ihre Vorgänger. Die Entwicklung der Kunstgeschichte geht nach unpersönlichen Gesetzen vor sich: die Vollstrecker der Gesetze aber sind Menschen. Da tritt der ewige Gegensatz auf, der auch die politische und die soziale Entwicklung der Menschheit beherrscht. Das Verhältnis des Individuums zu den Wünschen und Rechten der Gesamtheit bringt Reibungen und Spannungen hervor, aus denen bald wohltätig, bald zerstörend die Flamme bricht.

Es ist unsere Aufgabe, hier im allgemeinen nur den Entwicklungsgang selbst zu zeigen, die Unwiderstehlichkeit und die Logik der Gesetze darzutun, zu erklären, wie alles kam und daß alles kommen mußte, wie es kam. Aber die einseitige Betonung dieses unpersönlichen Wesens in der Kunstgeschichte würde den größten Reiz unberücksichtigt lassen, der aller Geistesgeschichte eigen ist: die Schilderung des Verhältnisses der Gesetze zu den großen Persönlichkeiten, die die seit so langer Zeit ununterbrochene Reihe von Meisterwerken der Kunst geschaffen haben. Die allgemeine Lage der Kunst in irgendeiner Epoche übt einen Druck auf die Künstler aus, dem sich auch der Stärkste nicht entziehen kann: aber die Starken wissen diesem Druck zu begegnen, sie rechnen mit ihm und sie tun unter dem Zwang der Zeit, das heißt gemäß den Gesetzen des jeweils herrschenden Stils, das was ihre eigene Natur sie zu schaffen heißt. Das ist der große Reiz in der Entwicklungsgeschichte der Kunst, und unsere Aufgabe ist es also, nicht nur die Gesetze aufzudecken, sondern auch darzutun, wie die großen Männer mit ihnen gearbeitet haben und sich trotz aller Unterordnung ihnen gegenüber so selbständig erwiesen haben, daß das, was sie schufen, den edelsten Stempel erhält, den Menschenwerk erhalten kann, den Charakter der freien Individualität.

Was ein Stil an Formen einem Künstler zur Verfügung stellt, ist nur das Material, aus dem er sein Werk schafft. Der Wert oder Unwert dieses Werkes aber hängt allein von der persönlichen Fähigkeit des Mannes ab, der die Stilelemente zusammensetzt.

Ich kann nicht leugnen, daß dieser Grundsatz, trotzdem ich ihn für bedingungslos richtig halte, doch im Gegensatz zu den Maximen

Digitized by Google

steht, die die heutige Wissenschaft im allgemeinen beherrschen. Wir sind davon zurückgekommen, alles was geschieht, auf den Menschen zu beziehen. Wir glauben nicht mehr, daß die ganze Welt nur dazu bestimmt sei, dem Menschen zu dienen, und wir sind gewohnt, den Entwicklungsgesetzen im Reiche der Natur und im Leben der Völker ein unverbrüchliches Recht zuzugestehen. Aber nicht nur das, sondern die Kunstgeschichte selbst liefert nur zu bereitwillig zahlreiche Beispiele, daß die allgemeinen Stileigentümlichkeiten entscheidend für die Bedeutung einer Epoche sind. Wir können uns nicht dagegen verschließen, daß die großen Meister der Antike wesentlich höher stehen als die des gesamten Mittelalters, die Gotik nicht ausgeschlossen. Wir müssen noch immer an dem alten Urteil festhalten, daß die Renaissance eine stolze Höhe erreicht hat, auf der vor ihr nach unserer Kenntnis nur die griechische Kunst stand, und wie hoch man auch die eminente Kraft des Barocks schätzen mag, so hat auch er nicht das gleiche Niveau wie die Renaissance. Was nun aber die Hauptmeister dieser Stile betrifft, so haben sie je nach der Höhe, auf der die ganze Zeit stand, einen mehr oder weniger hohen Standpunkt innerhalb der Kunstgeschichte. Ich liebe Phidias, soweit wir ihn heute nach dem noch immer nicht gelösten Rätsel der Parthenonskulpturen beurteilen können, mehr als Praxiteles, und erkläre das nicht allein aus dem verschieden großen Talent der beiden Künstler, sondern aus der Überlegenheit, die der strenge feierliche Stil des 5. Jahrhunderts über den weicheren, wenn auch vornehmeren, sinnlich mehr freien und technisch so viel weiter fortgeschrittenen des 4. Jahrhunderts hatte. Ich liebe umgekehrt Michelangelo nicht so sehr wie Rembrandt, und muß doch zugeben, daß der Florentiner eine noch mächtigere Erscheinung innerhalb der neueren Kunst war als der Holländer.

Oder gehen wir auf den Vergleich zweier Künstler innerhalb der gleichen Zeit aus der neueren Malerei ein. Rubens war gewiß als künstlerische Kraft gleichwertig mit Rembrandt. Die zwei Maler gegeneinander abzuwägen oder gar sie gegeneinander auszuspielen, hätte wenig Sinn und bei nicht voreingenommenem Publikum

Digitized by Google

auch wenig Aussicht auf Erfolg. Trotzdem wird mit gutem Grunde Rembrandt heute höher geschätzt als Rubens; denn die Kräfte des an Problemen und Fähigkeiten so reichen Barocks hat Rembrandt weit mehr ausgenützt als Rubens. Er hat das getan, zunächst wohl infolge seines Genies, d. h. seines Temperamentes: aber wenn er nicht ein Menschenalter später als Rubens geboren worden wäre, so würde er seinen flämischen Rivalen nicht so weit übertroffen haben, was das rein Malerische seiner Kunst betrifft. Rubens ist für sein Genie zu früh geboren. Er würde, wenn er mit Rembrandt völlig gleichzeitig gelebt hätte, diesem eine wesentlich stärkere Rivalität bedeutet haben. Vielleicht wird mir eingeworfen, daß diese Behauptung nichts mehr als eine Behauptung ist und daß wir nicht abmessen können, was Rubens unter veränderten Umständen geleistet hätte. Dieser Einwurf scheint mir insofern nicht stichhaltig zu sein, als wir aus einem anderen Falle die Kontrolle für die obige Behauptung gewinnen können. Franz Hals ist der Geburt nach mit Rubens ziemlich gleichzeitig. Er hat ihn aber so lange überlebt, daß er auch noch Zeitgenosse des späten Rembrandt ist, dessen Todesjahr nur wenig von dem des Franz Hals entfernt ist. Wenn wir aber die Entwicklung von Franz Hals untersuchen, so ergibt sich, daß er, der doch einer der eigenwilligsten, selbständigsten Künstler gewesen ist, die wir überhaupt kennen, selbst in seinen glänzendsten Arbeiten aus dem zweiten, dritten und vierten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts noch viele Anklänge an den Stil der spätesten Renaissance hat, in die seine Lehrjahre gefallen sind. Er ist, so lange Rubens lebte, das holländische Gegenstück zu dem flämischen Hauptmeister. Erst als um 1650 Holland die volle Freiheit des Barockstiles erlangt hatte, da wird Franz Hals der ganz Große, da schaffte er dann jene Werke, die fast nichts mehr mit seinen früheren gemeinsam haben und die nur noch mit denen vom reifsten Rembrandt verglichen werden dürfen. Er ist aber gerade zu dieser Zeit erst der echte Franz Hals geworden, der alles gab, was seiner Natur an künstlerischer Potenz verliehen war. Der Fall Hals ist vielleicht der beste historische Beweis dafür, daß auch höchst subjektive Begabungen an das Stilmilieu gebunden sind und sich je nach ihrer Umgebung entwickeln.

Digitized by Google

Steht das, was soeben angeführt wurde, nun wirklich im Gegensatz zu der Behauptung, daß der Stil nur das Material liefert, aus dem der Künstler nach seiner Individualität die Werke schafft? Ich glaube nicht. Es ist ganz natürlich, daß Zeiten von besonders regem inneren Leben und von einem ungewöhnlich bedeutendem Stimmungsgehalt den hervorragenden Männern auch auf künstlerischem Gebiet eine Anregung geben, die sie zu ausnahmsweise großer Tätigkeit anspornt. Es ist auch eine sichere Tatsache, daß die Umgebung gewissermaßen auf die Führer abfärbt; aber so wenig ein Künstler über seine Zeit hinaus kann, ebensowenig kann er, um eine populäre Redensart zu gebrauchen, aus seiner Haut heraus. Wir sind schon längst darin übereingekommen, daß der geringe oder ungenügende Wert eines Kunstwerks auf Rechnung des unzureichenden Talentes des Mannes zu setzen ist, der es hervorgebracht hat; wir sollten darum den entsprechenden Schluß auch für die großen Meisterwerke ziehen und sie nicht, wie oft geschieht, aus der Gunst der Zeit allein, sondern trotz dieser aus dem persönlichen Wesen des Künstlers erklären. Eine Betrachtung der Kunstgeschichte, die den entwicklungsgeschichtlichen Gedanken allein oder hauptsächlich betont, wird kalt werden wie ein Rechenexempel.

Diesen Grundsatz möchte ich als Gegengewicht betonen gegen den Nachweis der gesetzmäßigen Entwicklung der Kunstgeschichte, wie er in den nachfolgenden Besprechungen auf empirische Weise gegeben wird. Es sind freilich nur wenige Bilder, die hier besprochen werden: aber meine Absicht ist nicht eine noch so kurze Entwicklungsgeschichte der Kunst zu geben, sondern den Leser auf diese Fragen hinzulenken, die er dann an Zahl selbst vermehren und deren Lösung er noch weiter ausgestalten möge.

München

im September 1912.

Karl Voll.

Digitized by Google

ERSTE ABTEILUNG
ALTNIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE

Digitized by Google

DIE MADONNA DES KANZLERS ROLIN VON JAN VAN EYCK

DAS 15. Jahrhundert hatte in der Kunst eine große Aufgabe zu erfüllen. Es mußte in sehr scharfer Weise Protest erheben gegen die jahrhundertelange Tradition der mittelalterlichen Kunst, die sich im unbedingten Stilisieren gefallen hatte, ohne sich von realistischen Erwägungen viel stören zu lassen. Ab und zu kann ja wohl eine Welle von naturfreundlichen Tendenzen auch im Mittelalter beobachtet werden: aber im ganzen hat doch erst das 15. Jahrhundert dem Norden eine echte Realistik gebracht.

Man pflegt darum auch das Quattrocento als die Epoche zu preisen, die den Beginn der eigentlich neueren Malerei eingeleitet und eine heute noch nicht zum Stillstand gekommene Bewegung ausgelöst hat. Aber die Kunst ist nicht vergeblich ein Erzeugnis des Menschengeistes, sie nimmt Teil an seiner Beweglichkeit, sie ist in ihren Äußerungen genau so widerspruchsvoll wie er selbst. Es gibt keine Phase der Kunstgeschichte, wo wir nicht wenigstens zwei große Strömungen einander entgegenwirken sehen. So steht dem realistischen Quattrocento ein anderes gegenüber, das über alles Irdische hinaus wollte durch reichste Pracht und eine noch immer ganz weltfremde religiöse Gebundenheit. In diesem Moment lag die Möglichkeit des Ausgleichs, um nicht zu sagen der Versöhnung mit der soeben durch den neuen Stil überwundenen Zeit, die keineswegs schon tot und abgeschlossen war, deren Kräfte vielmehr immer wieder einmal, bis auf den heutigen Tag, sich wirksam zeigen.

Bei dem größten Meister des nordischen Quattrocento, bei Jan van Eyck, kommt dieser Widerspruch zwischen schroffem Realismus und erhabener religiöser Poesie am deutlichsten zum Ausdruck, in seinen Gemälden vereinigen sich die Gegensätze zu Schöpfungen von erstaunlicher Kraft und Schönheit zu gleicher Zeit. Man mag an gar manchem seiner Bilder diese Erscheinung beobachten können; am meisten fühlte ich sie doch vor der Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre. Das berühmte Bild gehört, wie mir scheint und wie

Digitized by Google

auch durch eine perspektivische Nachkonstruktion durch Professor Doehlemann wahrscheinlich gemacht wurde, der frühen Zeit des Künstlers an. Es ist auch gewiß als ein Werk seiner Hand zu betrachten und kann dem leider noch immer nicht greifbaren Hubert van Eyck nicht zugeschrieben werden. Es ist wohl die erste uns erhaltene Leistung des nordischen Realismus vom großen Stil.

Alle Elemente der Kunst jener Zeit sind in dem eindrucksvollen Werke enthalten: neben den fortschrittlichen, die seinen Charakter bestimmen und die Zugehörigkeit zur neuen Malerei beweisen, finden sich auch noch sehr lebhafte Erinnerungen an die Weise des ausgehenden Mittelalters.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist die Komposition, die bereits die einzelnen Teile als Glieder eines einheitlich zusammengefaßten Ganzen erkennen läßt. Das hatte die alte Kunst nicht gekonnt: das hatte sie auch gar nicht gewollt. Sie war viel zu sehr vom Inhalt eines Gemäldes abhängig gewesen, als daß sie gewagt hätte, die Ordnung der Glieder nach rein künstlerischen oder gar malerischen Gesichtspunkten zu gestalten. Auch wußte sie nichts von Perspektive und jenen Gesetzen, die es ermöglichen oder vielmehr bedingen, die verschiedenen Teile von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu gruppieren. Jan van Eyck hatte nun zwar von diesen Gesetzen nur eine recht allgemeine Vorstellung: aber er fühlte wenigstens, daß das Ensemble im Bilde ein Recht hat, und er handelte danach.

Trotz allem, was sonst noch an Neuzeitlichem in dem mit Recht so sehr berühmten Werke sein mag, ist diese Einheitlichkeit der Anordnung vielleicht das Wichtigste: aber es ist nun doch Tatsache, daß Jan van Eyck auch in vielen anderen Beziehungen sich als ein Meister des Realismus vom 15. Jahrhundert erwiesen hat. Das spricht sich vor allem darin aus, daß die verhältnismäßig sehr sparsam angebrachten Details alle in höchster Ausführlichkeit behandelt sind: so daß sie, obschon sie nicht aus dem Rahmen des Ganzen fallen, doch eine gewisse kräftige Betonung erfahren, die ihnen die spätere Zeit nicht mehr zuerkennen würde. Die reich geschmückten Säulenkapitelle, die Muster des Plattenbelags auf

Digitized by Google

dem Fußboden und in besonderem Grad auffallend die prachtvolle Krone, die der Engel über das Haupt Mariä hält, sind wahre Kabinettstücke edelster Feinarbeit. Es ist bewundernswert, daß der Künstler sie nun trotzdem in einer gewissen Wertdistanz von den Figuren getrennt hat: aber man kann nicht verkennen, daß sie trotz dieser höchst taktvollen Behandlung gewissermaßen wie auf den Bildgrund appliziert wirken. Sie fließen nicht mit den übrigen Bestandteilen der Komposition zusammen.

Diese Details haben innerhalb des Ganzen eine ähnliche Rolle wie hübsche kleine Blumengruppen in einem gut ausgestatteten Wohnraum, und in der Tat sind sie auch durchaus so behandelt wie die Stillebenmaler alter und neuer Zeit ihre Stoffe zu behandeln pflegen. Das ist nun das Altertümliche an dem Bild, daß es sich aus einer großen Anzahl von Stilleben zusammensetzt, die jedes für sich glänzend ausgeführt und alle unter sich in einen gut abgestuften Zusammenhang gebracht sind: die aber doch, um einen anderen Vergleich zu gebrauchen, wie die Krabben oder die Verschlußsteine an einem gotischen Bau wirken.

Der Charakter der Tafel wird dadurch in seinem Wesen bestimmt. Wie groß und wie fein auch alles aufgefaßt und ausgeführt sein mag, so ist doch eine gewisse Befangenheit und sogar Starrheit nicht zu verkennen. Der Stifter war ein rauher Mann der Tat, ein energischer Charakter, dem der Erfolg mehr galt als die Tadellosigkeit der Mittel: aber er ist hier nur als der fromme Stifter geschildert. Wer es weiß, daß er eine so charakteristische Figur eines durch gleiche Barbarei des Pompes und der Wildheit gekennzeichneten Milieus war, mag der Ruhe auf diesen doch nur scheinbar harmlosen Zügen mißtrauen. Wer aber über diesen bedeutendsten Diener eines der größten Herrscher der Zeit nicht unterrichtet ist, wird in ihm nur die durchaus entsprechende Verkörperung des kirchlichen Ideals von einem Stifter von großer Frömmigkeit und mit einer allzeit zu reichen Dotationen bereiten Hand erblicken. Die Art, wie Jan van Eyck sich mit der psychologischen Aufgabe des Bildnisses auseinandersetzt, ist also noch ziemlich befangen.

Digitized by Google

Nicht minder wichtig ist die Verwertung der Figur des Stifters in der Komposition. Obschon er mit der Madonna innerhalb des Ganzen zu einer Einheit zusammengefaßt ist, z. B. durch die Arkatur, die von der einen Figur zur anderen geht, so ist er der Madonna doch recht steif gegenübergestellt. Er wird durch den segnenden Christus mehr von der heiligen Jungfrau getrennt, als daß eine fromme stimmungsvolle Annäherung vermittelt würde. Das ist so recht der Charakter eines Stiles, der bei aller Eleganz und Kraft der Zeichnung, bei aller blumigen Pracht und Feinheit des Kolorits doch noch nicht daran denkt, die Bildfläche nach koloristischen Erwägungen zu gliedern. Jan van Eyck und seine Zeitgenossen bauen die Bilder noch wie man die gotischen Kathedralen auf den hohen Pfeilern und den aufgelösten Wänden errichtete. Jede Figur ist eine Säule oder wenigstens eine Fiale.

Diese Art der Gruppierung ist im Vergleich zum Stile der späteren niederländischen Malerei sehr archaisch und primitiv: aber sie ließ sich, wie ja gerade unser Bild zeigt, zu den köstlichsten Effekten verwerten. Wenn man mit diesen Werken vertraut ist, wird man recht bald an Stelle des Eindrucks einer steifen Befangenheit den einer prächtigen Zierlichkeit bekommen. Alles steht behutsam und in größter Sauberkeit, auch voll delikater Reserve vor dem Beschauer. Das ist ein Zug, der das ganze Jahrhundert charakterisiert, er ist am Anfang, namentlich bei Eycks Werken, nicht so deutlich zu spüren wie am Schluß des Quattrocento bei dem viel mehr subtilen, aber auch mehr äußerlichen Memling: jedoch vorhanden ist er fast immer, und eben die Rolinmadonna erhält ihren Reiz von der goldschmiedemäßig feinen Art wie die Tafel gegliedert ist, wie besonders die Mittelgrundpartie sich zu der herrlichen Landschaft hinaus öffnet. Es ist keine Frage, daß der berühmte Fernblick, der, wie eine alte handschriftliche Kopie zeigt, schon im 15. Jahrhundert sehr hochgeschätzt war, für die Bildwirkung von dem größten Wert ist. All die erwähnten Altertümlichkeiten, auch die ernste Wucht der feierlichen Stimmung würden die Tafel in ihrer Grunderscheinung lastend schwer machen, wenn nicht — so wie der Trompetenstoß in Beethovens Fidelio — der reine Klang

Digitized by Google

der frischen Landschaft im besten Sinn des Wortes heiter hereinbräche.

Die Schönheit dieser Landschaft ist über alles Lob erhaben; trotzdem ist sie von einer stereotyp dekorativen Haltung. Sie erleichtert das Bild und erfüllt alle Aufgaben, die ihr in dem schwer gebauten Organismus der Tafel gestellt waren: aber sie kann keinen Anspruch gerade auf jene Eigenschaft erheben, die wir von Landschaften in erster Linie verlangen. Natürlichkeit ist nicht in ihr. Jan van Eyck hat hier ein Meisterstück von Feinarbeit geliefert, das mehr vom Stil der Miniaturen als von der breiträumigen farbigen Wiedergabe einer landschaftlichen Szenerie hat. Keine Frage, daß es eine erstaunliche Musterleistung ist, auf der schmalen kleinen Fläche so vielerlei Dinge und Personen mit vollkommener Deutlichkeit zu zeigen, alles im notwendigen Zusammenhang zu entwickeln und munteres Leben in diese äußerste Umständlichkeit zu bringen. Er hat nicht nur eine Anzahl von Häusern und Kirchen nebeneinandergestellt, um das Stadtbild zu schildern: er gibt alles, Straßen, Plätze, das Gewimmel vor den Häusern und Kirchen, die bunte Pracht der burgundischen Kleidung, das Treiben auf den Brücken und die Fülle der regsamen Menschen, die auf den Schiffen über den Strom setzen. Das ist alles im kleinsten Maßstab zwanglos und anschaulich geschildert: mehr als das, es ist so überaus köstlich, daß man begreift, wie vom Balkon vor der Haupthalle die Leute mit großem Interesse in die Pracht des Landschaftsbildes und auf das lebhafte Bemühen der Menschen in der geschäftigen Stadt hinabsehen. Aber ein geschlossenes Landschaftsbild mit malerischer Darstellung der atmosphärischen Bedingungen, mit natürlichem Stimmungszauber und in farbiger Einheitlichkeit ist diese pikante Ausschmückung des Hintergrundes der Bildtafel nicht. Erst hundert Jahre später waren die Niederländer imstande, auch solche Faktoren in Betracht zu ziehen.

Digitized by Google

MEMLINGS JOHANNESALTAR IM JOHANNESSPITAL VON BRÜGGE

DIE Werke der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören wohl zum Bedeutendsten, was menschliche Kunst überhaupt hervorgebracht hat: aber eben der Stil, in dem sie gehalten sind, mußte doch sehr schnell vorübergehen, weil er noch gar zu starr und einseitig war. Im letzten Viertel des gleichen Jahrhunderts schon, wenige Jahrzehnte nur nach Jan van Eycks Tod, zeigt die altniederländische Malerei ein völlig anderes Gesicht. Diesmal ist es einer, der nicht in den Niederlanden heimisch war, ist es ein Deutscher, namens Hans, zubenannt Memling von seinem Geburtsort in der Mainzer Diözese, der die niederländische Malerei so weit zum Abschluß führte, wie es im 15. Jahrhundert möglich war. Die Werke seiner Hand, die uns noch erhalten sind, reichen von ungefähr 1468 bis ungefähr 1492. Kurz danach ist er in Brügge gestorben, in der Stadt, die ihm Heimat, Ruhm und offenbar reichen Erwerb geboten hatte.

Memlings Hauptwerk ist der leider etwas beschädigte und nicht gut restaurierte große Johannesaltar im Johanneshospital zu Brügge, das mit dem Louvre den größten Reichtum an Arbeiten seiner Hand besitzt. Der Altar trägt das Datum 1479 und ist an Umfang wesentlich größer als die von Rolin gestiftete Tafel; denn er stand wohl in der Mitte einer stattlichen gotischen Kirche als ein Hauptschmuck des Chores, auf den jeder Gläubige während des Gottesdienstes blicken sollte. Die Pariser Tafel des Jan van Eyck aber war gewiß nur für den Altar einer kleinen Kapelle bestimmt und hatte darum eine andere Aufgabe zu erfüllen als die des Hans Memling. Insofern ist es mißlich, die zwei Werke einander gegenüberzustellen. Jedoch kommt es hier nicht darauf an, gerade diese beiden Bilder als einzelne Erscheinungen in einen mehr oder weniger gegensätzlichen Zusammenhang zu bringen, sondern darauf, daß Anfang und Ende der ersten Hauptetappe der niederländischen Malerei in ihren Verdiensten und auch in ihren weniger starken Eigenschaften klar vor uns treten, und das kann, trotzdem die zwei Werke sonst

Digitized by Google

nicht gerade auf dem gleichen Niveau stehen, doch sehr gut an ihnen dargetan werden; denn jedes ist ein Hauptwerk seiner Zeit.

Noch immer ist es religiöse Kunst, was uns die Maler zu bieten haben. Memling so gut wie Eyck dient der Kirche, und die profane Kunst stellt an ihn nur die eine Anforderung, daß er Porträts zu machen hat. Wenn ab und zu bei ihm oder bei Eyck weltliche Motive, sogar sehr weltliche von galanter Art vorkommen, so sind das Ausnahmen, die die Regel bestätigen.

Aber wie ganz anders spiegelt sich die Welt in Memlings Auge, wie viel mehr weiß er von der sichtbaren Natur zu geben als Jan van Eyck, wie viel mehr Lebensfreude und weltlicher Sinn ist nun doch in dem Altar zu beobachten, der nicht etwa wie die Rolintafel für einen intimen Gottesdienst bestimmt war, sondern hochaufragend bei dem feierlichen Amt als ein Hauptprunkstück der Kirchenhalle die Majestät des katholischen Kultus zu vertreten hatte.

Die Madonna ist auch bei Memling der Mittelpunkt des Ganzen. Die zwei heiligen Johannes und die andächtig lesende Barbara sind um sie versammelt, die heilige Katharina aber darf sich dem Sohne Gottes, darf sich in ihm selbst ihrem Gotte vermählen, und sie erhält zum Pfande dieser mystischen Vermählung den schmalen Goldreif, der den schlanken Finger der Braut umspannen soll. Das ist alles voll der hochgespannten Stimmung des damaligen Mystizismus, aber wie ist nun doch das Ganze so durchaus menschlich liebenswürdig, ja sogar in mancher Hinsicht schon recht mondän.

Die Mutter des Herrn wahrt ihre Würde vielleicht in etwas zu ernster Art; sie thront körperlich und geistig fast regungslos, ohne viel Anteil an dem frommen Schauspiel zu nehmen. Die Heilige jedoch, die mit Christus den geistigen Mittelpunkt der Handlung bildet, ist eine überaus liebliche Erscheinung, lieblich nicht etwa nur in der zarten frommen Stimmung, sondern wegen des Reizes der Gestalt, wegen der Eleganz des Kostüms, das sie mit den vornehmsten Damen des burgundischen Hofes gemeinsam hat: sie ist schön wie eine Frau aus den ersten Kreisen des Landes. Das ist die Entwicklungslinie von Jan van Eyck zu Memling. Was im Anfang der altniederländischen Malerei in schwerer Pracht und überirdischer

Digitized by Google

Schönheit alles Maß des hinieden Bestehenden überschritt, wird nun am Ende des Jahrhunderts uns lieb und begreiflich gemacht, als etwas, das zu uns gehört, weil es sich an unseren Freuden beteiligt und weil es gar so reizend und entzückend schön ist vom Standpunkt eines vielleicht nicht sehr schöpferisch starken, aber raffinierten Geschmackes.

Wenn das nur von der menschlichen Auffassung gelten würde, so wäre schon ein wesentlicher Fortschritt gegeben, aber das Wichtige ist doch der Umstand, daß diese gleiche Richtung zum Erfreulichen und Munteren auch in der rein künstlerischen Frage der Anordnung der Figuren und der Massenverteilung zu beobachten ist. So wie Jan van Eyck überhaupt gern mit breiten Maßen arbeitet, so hat er auch in der Rolinmadonna alle Wirkung auf die Wucht voll entwickelter Gegensätze gestellt. Die köstliche Landschaft würde trotz ihrer feinen Ausführung nicht gar so schön sein und nicht eine so starke dekorative Kraft haben, wenn sie nicht von der mächtigen pseudoromanischen Halle aus erblickt würde. Die Figuren der Madonna und des Kanzlers mögen durch die Andacht des Beters und die segnende Geste des göttlichen Knaben noch so eng verbunden sein, sie stehen einander doch als isolierte Existenzen in jener energischen Betonung der Einzelerscheinung gegenüber, die dem ältesten und mittleren Stil vom 15. Jahrhundert eigentümlich gewesen ist. Das Bild ordnet sich trotz der genialen optischen Täuschung, die in dem berühmten Landschaftsbild mit dem Blick in die hellschimmernde Ferne gegeben ist, im wesentlichen nach rechts und links. Eine konsequente Tiefenwirkung ist nicht angestrebt und auch nicht erreicht. Die Figuren stehen sozusagen in räumlicher Hinsicht neutral da, als mehr oder weniger schwere, um nicht zu sagen trotzige Gestalten. Die Reihung nach rechts und links ist das Kompositionsmittel bei Jan van Eyck und seinen Zeitgenossen; alles was sie an Starrheit haben kann, hat sie noch, wenn auch schon in etwas gesittigter Form: bei Memling aber ist es der Kreis, in den sich die Gruppe einschreibt, und wo nun alles die Munterkeit und Beweglichkeit mitmacht oder wenigstens anstrebt, die mit dieser Figur leicht zu geben ist. Ein Teil der

Digitized by Google

Heiligen und der Engel sitzt vor der Madonna, andere stehen hinter ihr, daß sich von der Madonna aus Halbkreise auftun, die das einemal nach vorne, das andremal nach rückwärts und nach oben gehen. Die Figuren stehen mannigfaltig gruppiert vor uns, und damit diese reizvolle Gliederung noch pikanter werde, wird von der hohen Halle, in der sich der mystische Vorgang abspielt, nicht auch noch das Dach gegeben; nur die Säulen ragen auf, stellen sich gewissermaßen als steinerne Zeugen des erhabenen Schauspiels auch noch um die heiligen Personen herum, so daß die bewegliche Füllung des Raumes in ganz scharfem Gegensatz zu der Art des eyckischen Stils erscheint. Damit aber hat der Künstler sich noch nicht genug getan.

Memling rechnet mit der Landschaft, mit ihrer Fähigkeit, das Bild anmutig und farbig pikant zu machen. Aber nicht mehr wie bei Jan van Eyck liegt sie breit und in anschaulicher Größe über der mittleren Partie des Bildes, so daß, obschon sie nur den Hintergrund sehr zierlich schmückt, sie doch in den Mittelpunkt rückt und, fast möchte ich sagen, das unvergeßliche Zentrum der Komposition wird. Vielfach gebrochen, in lauter einzelne Streifen aufgelöst, sieht man sie in den vielen koketten Durchblicken stets aufs neue zwischen den Säulen aufblitzen: nicht mehr als ein Ganzes stolz sich selbst behauptend, sondern lustig und neckisch immer sich zeigend und immer wieder entschwindend.

Was hier mit analysierenden Worten als prinzipieller Gegensatz der zwei Werke, der Anschauung der beiden Künstler dargetan wird, ist eine bestehende Tatsache, aber es wäre ein von mir nicht erwünschtes Resultat, wenn darüber der noch immer obwaltende Zusammenhang zwischen ihnen übersehen würde, der sie zunächst einmal als Arbeiten derselben Schule und desselben Zeitalters erscheinen läßt. Das ist eben das Interessante, daß die altniederländische Schule so viel feste Grundsätze hatte und doch dem einzelnen Meister sehr viel Freiheit bot, vor allem aber den Fortschritt nicht im geringsten hemmte. Es handelt sich beim Gegensatz von Eyck und Memling um Anfang und Ende der gleichen Epoche.

Digitized by Google

EINE GERECHTIGKEITSTAFEL VON GERARD DAVID IN BRÜGGE

Es wäre noch viel über den Wandel des Stils zu sagen gewesen, der sich bei Memlings großem Altarwerk zeigt, aber zunächst möchte ich in der allgemeinen Entwicklung weitergehen. Memling war noch ein Klassiker des 15. Jahrhunderts, dessen Grenze er durch seinen wohl etwas frühen Tod nicht überschritten hat; es war ihm nur beschieden bei aller Fortschrittlichkeit doch noch die Kunst des niederländischen Quattrocento konsequent in ihren wichtigsten Tendenzen zu erhalten. Aber gegen Ende seines Lebens und in seiner nächsten Nähe waren schon die Kräfte tätig, die den rein nationalen Stil zerstörten oder wenigstens mit Motiven aus antiker und italienischer, auch aus deutscher Kunst mischten. Hier kommt zunächst Gerard David in Betracht, der, von holländischer Abstammung und Erziehung, doch ebenso sich dem Brügger Stil anpaßte, wie früher der aus Deutschland in Brügge eingewanderte Memling es getan hatte.

Unter Gerard David bietet die niederländische Malerei schon kein so einheitliches Bild mehr wie bei Eyck und seinen unmittelbaren Nachfolgern. David hat bis 1523 gelebt; er hat die Renaissance heraufkommen sehen, hat selbst geholfen ihr den Weg freizumachen, und so ist er zwar bis zu seinen letzten Werken immer noch als einer zu erkennen, der im echt gotischen Stil groß geworden war, der aber auch mancherlei von den Elementen des Renaissancestiles aufgenommen hatte. Ich nehme zum Ausgangspunkt ein noch verhältnismäßig frühes Werk, zwei vermutlich für den Schöffensaal in Brügge gemalte Tafeln aus dem Jahre 1498. Das sind sogenannte Gerechtigkeitsbilder, wie sie in alter Zeit häufig gemalt wurden; wir besitzen noch solche von Dirk Bouts und haben wenigstens die Nachbildung derartiger ernsthafter Mahnung an die Richter in den berühmten Berner Teppichen, die nach Rogier van der Weyden gemacht sind. Auch Holbein der Jüngere hat etwas Ähnliches für den Großratsaal in Basel gemalt. Während nun Rogier und Bouts mittelalterliche Legenden

Digitized by Google

malten, gehen David und Holbein unmittelbar auf antike Erzählungen zurück. Rogier hatte unter anderem zwar auch eine Episode aus dem Leben des Kaisers Trajan genommen, aber dieser große Herrscher war dem Mittelalter teuer als wenn er ein Christ gewesen wäre, und wenn Rogier ihn behandelt, so nimmt er ihn eben als einen durch seine Frömmigkeit dem Christentum nahestehenden Heiden, wie er ihn aus den Legenden des Mittelalters kennen gelernt hatte. Für David aber war Herodot oder Valerius Maximus die Quelle, so wie ja auch Holbein bei seinen Bildern über Charondas und Zaleukos aus antiken Schriften geschöpft hat. Dieser eine, zunächst literarische Umstand zeigt, daß bei Gerard David ein neues Milieu zu beobachten ist, das der Renaissance.

Das kommt aber auch formal zur Geltung; denn auf der Tafel, die den König Kambyses vor dem ungerechten Richter darstellt, finden wir Medaillons, die unzweifelhaft direkt oder indirekt auf die Antike weisen. Das eine ist nach einem ehemals im Besitz der Mediceer befindlichen Karneol oder nach einer verwandten Darstellung gemacht, die möglicherweise selbst noch antik gewesen ist, und die jedenfalls, wenn sie eine Arbeit der italienischen Frührenaissance ist, eine antike Gemme zum Vorbilde hat. Sie stellt eine Szene aus den Mythos von Marsyas dar. Da aber Marsyas — was freilich auf dem Medaillon nicht geschildert ist — geschunden wurde und da die zweite Tafel des Gerard David die Schindung des ungerechten Richters zum Motiv hat, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß David mit Absicht diese antike Figur in sein Bild aufgenommen hat. Diese Absicht ist das Entscheidende für die schon öfter gemachte Untersuchung, wann Antike und Renaissance ihren Einfluß auf die altniederländische Malerei zu gewinnen anfingen. Man hat ja schon bei Jan van Eyck antike Motive finden wollen, z. B. bei einer ganz kleinen Reiterfigur auf dem Dresdener Altärchen: selbst wenn es sich jedoch da wirklich um die Nachbildung eines antiken Motives handeln sollte, so ist das nicht mehr als eine Zufälligkeit, die denn auch ohne Konsequenzen blieb. Als aber Gerard David mit Bewußtsein durch die Figur des Marsyas den Hinweis auf das harte Geschick jenes ungerechten Richters

Digitized by Google

gab, da stand er bereits am Anfang einer Bewegung, die die ganze nächste Zeit beherrschte. So ist es auch gewiß kein nebensächliches Moment, daß auf derselben Tafel noch ein zweites Motiv aus südlicher Kunst auftritt: die guirlandentragenden Putten. Diese sind nun keineswegs von David zuerst gebracht worden, wir finden sie schon in den Spätwerken von Memling, der sie aus italienischen oder französischen Miniaturen, vielleicht aber auch aus der Baukunst übernommen haben mag; denn die niederländische Architektur scheint schon sehr frühzeitig die Guirlande mit den Engeln als Portalschmuck verwendet zu haben. Während Memling nur dieses eine Motiv benutzte und soweit wie möglich der heimischen Kunst anglich, haben wir bei David die für die spätere Zeit charakteristische Häufung der Renaissanceformen. Die Putten, die Guirlande und die Medaillons fallen als etwas Neues, in die niederländische Kunst von außen Gekommenes auf. So darf man nach wie vor sagen, daß die Kambysestafel das erste uns erhaltene datierte Werk der altniederländischen Schule ist, wo wir dem erklärten, bewußt übernommenen Einfluß der Renaissance begegnen.

Wichtiger als dieser Umstand erscheint in unserem Zusammenhang die andere Tatsache, daß bei Gerard David, der doch immer noch als ein Übergangskünstler zu betrachten ist, nicht mehr die gewohnte Bildform und Komposition des Quattrocento erscheint. Die gotische Zierlichkeit, die streng durchgeführte Feinarbeit und die statuarische Isolierung der einzelnen Figuren, die für den Stil des 15. Jahrhunderts charakteristisch waren, sind so gut wie ganz verschwunden. Die beiden Tafeln sind auf eine feierliche imposante Wirkung gestellt: sie arbeiten mit der breiten Masse und mit schweren wuchtigen Akzenten. Wenn wir einzelnen Figuren begegnen, so sind sie stattlich und haben etwas Repräsentatives und Selbstbewußtes. Diese Stattlichkeit ist etwas ganz anderes als die hehre überirdische Pracht, der wir in noch sehr altertümlicher Weise bei Eyck begegnen. Der beginnende Realismus des 15. Jahrhunderts war bestrebt, die bis dahin unerhörte Drastik der körperlichen Wahrheit für die verlangte religiöse Wirkung unschädlich zu machen, indem noch aller Reichtum beibehalten wurde, mit dem das Mittel-

Digitized by Google

alter die kirchlichen Kunstwerke auszustatten geliebt hat. Davon ist bei David weder auf den Brügger Gerechtigkeitstafeln noch auf seinen religiösen Gemälden mehr etwas zu finden. Die Stattlichkeit wird durch breite schwere Formen erreicht und sie verbindet sich mit einer durch den Gegensatz zu den rein altniederländischen Gemälden doppelt auffallenden Schlichtheit der Gesamthaltung. Das Einzelne hat sich dem Ganzen unterzuordnen und erhält seine Bedeutung, sozusagen sein Leben, erst von dem Ganzen. David führt in dieser Hinsicht das fort, was Memling bereits in der technischen Durchbildung begonnen hatte, aber doch nicht zur Reife bringen konnte, weil er im wesentlichen bei der altniederländischen Bildform stehen geblieben war.

David bringt zum erstenmal eine ganz einheitliche Szenerie, wo Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einer Gesamtwirkung vereinigt werden. Eine malerische Raumbehandlung kann auch er noch nicht geben; dazu war die Zeit noch nicht reif. Das kommt trotz der holländischen Interieurs vom 17. Jahrhundert erst im 18. und dann besonders im 19. Jahrhundert. Aber — wiederum im Anschluß an Memling — er versucht doch wenigstens durch die zeichnerische Gliederung des Bildes ein Ensemble zu geben. Er bedient sich dazu desselben Mittels, das schon Memling bei einem in Turin befindlichen Bilde angewendet hatte: er wählt den überhöhten Horizont, um in dem perspektivisch ansteigenden Terrain alle Figuren auf einen einzigen Plan zu bringen. In der Literatur wird zwar über Davids Kompositionsweise insofern geklagt, als ihr das Gegenteil von den eben gegebenen Ausführungen nachgesagt wird; aber mir scheinen diese gegenteiligen Beobachtungen nicht richtig zu sein.

Ebenso wird wohl mit Unrecht darüber geklagt, daß besonders in der Kambysestafel der Künstler keine rechte Konzentration gefunden habe, daß die Leute trotz des aufregenden Vorgangs alle interesselos und unaufmerksam aneinander vorbeisehen. Der Maler hat vielmehr eine im neuzeitlichen Sinn bewegte Gruppe gegeben. Die Einseitigkeit der alten Martyrien mit der pflicht- und amtsgemäßen Aufmerksamkeit der Richter und Zuschauer,

Digitized by Google

die kein Auge von dem armen Opfer abwenden, paßte ebensogut zu dem gebundenen, starren gotischen Stil, wie sie jetzt nicht mehr angängig war. Die Renaissance bedeutet den Sieg des Persönlichen und Subjektiven in der Kunst. Nicht nur die Künstler erlangten damals eine wesentlich größere Freiheit im Schaffen als sie sie seit den Tagen der Antike jemals besessen hatten, sondern auch von den dargestellten Figuren wird der Bann genommen, der bis dahin, wo viel religiöser Zwang und ikonographische Überlieferung sie gefesselt hielten, auf ihnen gelegen war. Wenn Kambyses dem ungerechten Richter die lange Reihe der Übeltaten vorrechnet, so bedient er sich noch des alten Motivs, das für Disputationen und Beweisführungen herkömmlich war: er zählt die Liste an den Fingern ab. Jedoch benimmt er sich im übrigen als ein Mann der stolzen neuen Zeit. Er spricht nicht zu dem Schuldigen allein, sondern zu der ganzen Versammlung, und so ist auch der Richter eine für das drittletzte Jahr des Quattrocento geradezu großartige Verkörperung des bösen Gewissens und der lähmenden Angst. Die alte Zeit würde in ihrem Unvermögen, die komplizierte Gemütsbewegung des Angeklagten vielseitig wiederzugeben, eine mehr oder weniger starke, aber jedenfalls übertriebene Figur gegeben haben, vermutlich die Karikatur eines hartherzigen gewinnsüchtigen Machthabers. Das paßt nicht zu dem Stil der neuen Zeit, die durch David heraufgeführt wird. Hier hat die Übertreibung einstweilen keinen Platz. Die Starrheit löst sich in Fluß, die Übertreibung mildert sich zur Natürlichkeit, aus der Grimasse einer hölzernen Figur wird das zitternde erblassende Antlitz eines vornehmen Mannes, der bis dahin auf den Höhen des Lebens stand und der alle edle Bildung eines im Luxus und in feiner Lebensführung gepflegten Körpers zeigt. Um so stärker wirkt es, daß wir diese soignierte Erscheinung in Schuldbewußtsein erbeben sehen, daß wir über die wechselnden Züge jeden Ausdruck huschen sehen, der durch die Mienen eines der Schuld überführten und zu schrecklicher Folter Verurteilten gehen kann. Der Kopf ist ein Meisterstück psychologischer Malerei und ist um so eindrucksvoller als die starke altniederländische Technik dem Künstler alle Mittel zur

Digitized by Google

Verfügung stellte, um das, was er sagen will, dem Auge zu zeigen.

Der Charakterisierung der beiden Hauptfiguren entspricht es, daß die Gruppe der Zuschauer sehr verschiedenartig gebildet ist. Aufmerksam ist ein jeder: aber die einen wenden sich zu dem König und verfolgen mit gespanntem Interesse seine Rede, andere blicken auf den Richter, der ja von David so nachdrücklich als ein Gegenstand des größten Interesses gebildet wurde; andere wieder verarbeiten den Vorgang in sich und fangen die Worte innerlich auf, ohne sich irgendwie nach außen zu betätigen. Das ist die Vielfältigkeit des Lebens, die die Renaissance einführte und womit sie der Einseitigkeit und — wenn das Wort nicht hart ist — der Armut, jedenfalls der Befangenheit des gotischen Stils die notwendige Ablösung schuf. Weit entfernt also, daß der Künstler nicht in der Lage gewesen sei, den Stoff zu konzentrieren, hat er ihn mit realistischer Fülle ausgestattet und, was dabei immer die Hauptsache ist, er hat es nicht nur als Erzähler getan, sondern im Einklang mit den Prinzipien und den Formen des Stils, der das nächste Halbjahrhundert ausfüllte.

Wie sehr es sich hier um eine Bereicherung der Form handelt, wie viel mehr David als Vorbote einer neuen Kunst in der Natur sah, das kann die in ihrer Art wunderbar gemachte, wenn auch grausig interessante Hinrichtungsszene zeigen. Der Verurteilte liegt nackt auf dem Marterschragen, mit Hand und Fuß angepflöckt, so daß er sich nicht rühren kann, und um ihn sind mehrere Folterknechte damit beschäftigt, ihm die Haut bei lebendigem Leib abzuziehen. Das wird so kunstgerecht und geschäftsmäßig gemacht, als wenn ein Hase ausgebalgt würde.

Diese Szene ist in der letzten Zeit so ausgelegt worden, daß sie David frei erfunden habe; denn einem lebenden Mann könne man nach Ansicht der heutigen Mediziner die Haut nicht so leicht und im ganzen abziehen, wie einem toten Tier. Es wäre das sehr interessant; denn der freie Flug der Phantasie war nicht die starke Seite der niederländischen Maler vom 15. Jahrhundert. Es würde da ein neues stilistisches Moment von großer Bedeutung vorliegen.

Digitized by Google

Aber mir wurde, als ich die obige Behauptung, die sich in Bodenhausens umfangreichem, aber eilig gemachtem Werk über Gerard David findet, kontrollierte, gerade von medizinischer Seite bestätigt, daß wenigstens theoretisch gar kein Gegengrund vorliege. Im Gegenteil mache die Art, wie das Gewebe der Haut mit der des übrigen Körpers verbunden sei, eine solche Operation wohl recht leicht. Die Geschichte liefert uns denn auch in dem schrecklichen Ende des von den Türken geschundenen venetianischen Feldherren Marc Antonio Bragadin ein Beispiel dafür, daß wohl den Unglücklichen die Haut im ganzen abgezogen wurde. Diejenige des erwähnten Generals wurde ja auch einige Zeit später den Venetianern ausgeliefert und in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig beigesetzt, wo das Grabmal heute noch zu sehen ist. Auch erinnere ich mich eines schandvollen Verbrechens, das vor ungefähr 15 Jahren in einem fränkischen Walde verübt wurde; da wurde von zwei Metzgergesellen ein Mann durch Einblasen von Luft unter die Haut vollständig enthäutet. Zum Schluß möchte ich darauf hinweisen, daß in Drucken des 15. Jahrhunderts die Schindung in völlig gleicher Weise wie bei Gerard David dargestellt wird. Der Künstler hat also nicht etwa die Phantasie frei walten lassen, sondern er hat nach der Wirklichkeit gearbeitet, sei es, daß er einen solchen Vorgang selbst mit angesehen hat, oder daß ihm Darstellungen von anderer Hand als Muster vorgelegen haben.

Daher kommt nun die Realistik, die im Verfolgen der Einzelformen weit über das hinausgeht, was selbst Jan van Eyck geleistet hat. Es wird mit großem Bedacht aller Wert darauf gelegt, die anatomische Form so weit und so im einzelnen wiederzugeben, wie das bei dem damaligen Stand der Kenntnis des menschlichen Körpers nur möglich war. David hat sich nicht etwa begnügt, durch die Handlung der Knechte, durch den Ausdruck der Qual auf dem Gesichte des Richters, der in wütendem Schmerz die Zähne fletscht, und endlich durch die blutigen Partien der bereits hautlosen Körperstellen die drastische Wirkung auf unser Gemüt zu erreichen, sondern er geht recht mit Fleiß dem Bau des Körpers nach und ergreift die Gelegenheit, uns auch die unter der Haut

Digitized by Google

liegende Struktur des Leibes zu zeigen, wo eben die Entfernung der Haut den Einblick gestattet. Ob das, was er zeigt, nun im Sinne der heutigen so weit vorgeschrittenen Wissenschaft richtig ist, das ist eine Frage für sich, die uns hier nicht berührt. Aber daß er viel mehr und daß er anderes zu zeigen weiß als seine Vorgänger, das ist eine Tatsache und ist das Entscheidende.

Ich will damit nicht behauptet haben, daß dieser Reichtum des Details einen Vorzug über die Kunst seiner Vorgänger bedeute; denn Davids künstlerischer Vortrag ist dem der Klassiker des 15. Jahrhunderts an Energie und Feinheit nicht gewachsen; doch wollen wir diese Frage bei anderer Gelegenheit behandeln.

David hat mit der Schindung des Richters sich auf eine Bahn begeben, die nicht so bald wieder verlassen wurde. In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts treffen wir ähnliche Darstellungen öfters, z. B. bei Engelbrechtsens blutüberlaufenem Schmerzensmann im Leydener Museum und bei Grünewalds Kreuzbildern. Man sieht daraus, daß auch die Gesamtauffassung des Bildes in die Zukunft weist, wie denn ja wohl im allgemeinen das Hauptverdienst von Gerard David darin liegen mag, daß er den Umschwung zur Renaissance vorbereiten half, und daß er nicht wie andere Künstler ihn aufzuhalten versucht hat.

Die Drastik der besprochenen Tafel hat etwas Aufregendes. Es ist kein anmutiger Anblick, den gequälten Mann und die erbarmungslos geschäftigen Henker zu sehen. Das hat das 15. Jahrhundert nicht so schrecklich gemacht. Die Heiligen gehen dort auch unter allen möglichen Martern einem qualvollen Ende entgegen, und dem Beschauer wird nur ausnahmsweise, z. B. bei Dirk Bouts, die Ausführlichkeit der Schilderung gespart: jedoch wird das Grausige nicht nur nicht unterstrichen, sondern die fromme, nicht selten weiche Stimmung des Ganzen, der gleichgültige oder schon verklärte Ausdruck der Märtyrer nehmen den Bildern die Peinlichkeit.

Das 16. Jahrhundert dachte hierin anders. Es wollte Klarheit und Deutlichkeit, es wollte das Interessante und sogar das nervös Erhitzte. Auch in dieser zunächst menschlichen oder inhaltlichen Hinsicht war die Renaissance der Gegensatz zum Quattrocento;

Digitized by Google

überall in den großen Kunstländern, in Deutschland und in Italien wie auch in den Niederlanden treffen wir diese Freude am Irritierenden, und zwar unbeschadet der Grundtendenz des 16. Jahrhunderts, die auf Festlichkeit und Freudigkeit ging. In der Kunstgeschichte berühren sich die Gegensätze nicht nur insofern, als die aufeinanderfolgenden Generationen oder Jahrhunderte im Geschmack sich schroff unterscheiden, sondern auch insofern, als in ein und derselben Zeit das Entgegengesetzte gepflegt wird.

Im letzten Grunde geht auch die eben konstatierte Sucht nach dem Schrecklichen auf den von der Renaissance so glücklich getriebenen Kult der Persönlichkeit und des Persönlichen zurück. Das Bild soll den Beschauer packen; nicht mehr zur Gemeinde will es vom hohen Altar aus in breiter künstlerischer und allgemeiner religiöser Stimmung sprechen, sondern die Individualisierung ist ein Hauptmoment der neuen Zeit. Jedes Mittel, auch die Drastik der Qual, ist den Künstlern recht.

Digitized by Google

DER ANNENALTAR VON QUINTEN MASSYS IN BRÜSSEL

DIE Kunst tritt um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert aus der alten Einfachheit in das Stadium der komplizierten Problemstellung, bis sie wenigstens für eine Zeitlang die eigentlich klassische Reinheit erreicht. Die charakteristische Eigenschaft des Übergangsstils ist die aus dem Wesen der Spätgotik entwickelte, schon einmal erwähnte Häufung der Motive und die zu deren Bewältigung notwendige Virtuosität.

Man könnte schon bei Memling, mehr noch bei Gerard David von dieser Neigung zur Virtuosität sprechen; am klarsten aber sieht man sie wohl bei dem Hauptmeister der flämischen Renaissance, bei Quinten Massys, dem in der Poesie als Grobschmied von Antwerpen gefeierten Maler der Stadt, die Brügge als Vorort der südlichen niederländischen Provinzen abgelöst hat. In kunsthistorischer Hinsicht war es keine Notwendigkeit, daß das an kräftiger Tradition so reiche Brügge die Herrschaft an Antwerpen abgeben mußte. Es hat sich ja auch lange genug gegen die Rivalin gewehrt und zum Teil behauptet; aber die politische und merkantile Entwicklung gab Antwerpen, das den besseren Hafen und eine nicht so übermütige Bevölkerung hatte, den Sieg. Die Kunst und der Kunsthandel folgten dem Reichtum, der sich nun nach Antwerpen gewendet hat. Quinten Massys, der diesem Zug der Zeit nachgab und aus Löwen nach Antwerpen übersiedelte, ist der beste Vertreter der Richtung.

Wir nehmen als Ausgangspunkt für die Kunst dieses Malers, der früher einen Weltruf hatte, seinen großen Annenaltar, den er für eine Kirche seiner Vaterstadt Löwen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gemalt hat. Das ist ein Werk, das also nur ungefähr 10 Jahre nach den Gerechtigkeitsbildern von Gerard David entstand und das noch dazu aus einer Stadt und Schule stammt, die auf das nachdrücklichste von Dirk Bouts beeinflußt gewesen ist. Aber wie wenig merkt man noch von den Faktoren des 15. Jahrhunderts. Wenn bei Gerard David immer wieder bis zu seinen letzten,

Digitized by Google

lange nach dem Annenaltar des Quinten Massys entstandenen Werken von den lebhaften Erinnerungen an das Quattrocento zu sprechen ist, wenn Gerard David also sich sein Leben lang als ein halber Quattrocentokünstler erweist, so ist Quinten Massys durchaus ein Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts. Ich gebrauche mit Absicht diesen gemäßigten Ausdruck und sage nicht, daß er ein reiner Renaissancemaler sei; denn das, was man Renaissance nennt, hat in seinem Stil nicht gar viel Ausdruck gefunden. Die Verbindung mit der Antike oder auch nur mit italienischer Kunst ist nur an wenigen Ornamenten erkenntlich, die sich an Werken seiner Spätzeit, z. B. an der jetzt in das Metropolitan-Museum in New-York gelangten Anbetung der heiligen Dreikönige erweisen lassen. Dagegen hat er auf seine oder auf rein niederländische Weise die Tendenzen der neuen Zeit in seinen Werken vertreten und ist insofern kein Quattrocentokünstler mehr, obschon das äußere Hauptzeichen der Renaissance, die antikisierende Sprache, fehlt.

So wie wir es bis jetzt gehalten haben, wollen wir auch hier zunächst das Bild als Ganzes betrachten. Da zeigt sich nun ganz besonders auffällig, daß sich die Bildform als solche gründlich geändert hat. Wir haben schon öfter gefunden, daß die neue Zeit nach Bewegung strebt, daß sie jedenfalls nicht bei der starren Unbeweglichkeit des 15. Jahrhunderts, die man Ruhe zu nennen gewohnt ist, verharrt. Das spricht sich bei dem Brüsseler Annenaltar vor allem zunächst in dem Format aus. Die obere Linie des Bildes läuft nicht mehr parallel zur unteren, sondern ist in einer regelmäßigen dreimal, und zwar in der Mitte am höchsten aufsteigenden Welle geführt. Das mag etwas Nebensächliches sein; aber vorher ist eine solche Form des Bildes und damit der Umrahmung nicht dagewesen. Da muß eine neue Anschauung, ein neuer Stil mitsprechen, und es ist eben der starke Drang des 16. Jahrhunderts, der sich darin ausspricht, daß die Bedachung der Szenerie sozusagen gehoben, nach oben getrieben wird.

Diesem Drang könnte Genüge getan werden, indem einfach eine Kurve beschrieben würde, wie wir sie bei der italienischen Lunette so oft finden, und in der Tat gibt es schon bei Gerard David ein Bild

Digitized by Google

von dieser Form: aber das war ein Ausnahmefall, der wenig oder keine Nachahmung gefunden zu haben scheint. Das Format, das der neuen Zeit lieb wurde, das sie oft — wenn auch keineswegs ausschließlich anwandte, war diese mehrfach geschwungene Linie. Und das mußte wohl auch so sein; denn die Regelmäßigkeit der Bewegung war die Hauptsache. Sie ließ sich auch dazu verwenden, dem Bilde selbst in seinem inneren Bau eine neue Gestalt zu geben.

Das Wichtigste ist eben die Tatsache, daß die Gesamtkomposition, nicht nur der obere Abschluß von diesem Wellengang beeinflußt wurde. Nicht immer sieht man die Konsequenz des neuen Formats so deutlich wie an dem Annenaltar. Aber es ist gewiß kein Zufall, daß an diesem Bildwerke, das zu den bedeutendsten von der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert gehört, sich die Konsequenzen so vielfältig nachweisen lassen. Das Bild bekommt einen kräftig ausgesprochenen Rhythmus, der nach der Dreizahl geordnet ist. Es mag sein, ist aber nicht nachzuweisen, daß — vielleicht über Dürer — Ideen von Leonardo da Vinci den Maler von Antwerpen beeinflußt haben, als er die Tafel dermaßen arithmetisch anordnete, wie das vorher niemals im Norden der Fall gewesen war. Man hatte ja früher das Verhältnis der beiden Bildhälften auch nach Zahlen geordnet: d. h. wenn z. B. zur Rechten einer in der Mitte des Bildes thronenden Madonnenfigur zwei Heilige standen, dann mußte die linke Hälfte notwendigerweise auch zwei Heilige zeigen. Diese primitive Berechnung der Figurenzahl ist ein äußerlicher Parallelismus, der nur erst der Anfang einer feineren Gleichung in der Komposition ist. Jetzt aber tritt ein fließender Rhythmus auf, die Glieder des Ganzen verschlingen sich sozusagen, und es kommt damit jene Bewegung in die Massen, die die Renaissance angestrebt hat.

Noch immer haben wir eine kräftig betonte Mittelpartie. Unter der mittleren Wölbung sitzen die beiden heiligen Mütter und zwischen ihnen spielt das göttliche Kind auf dem Schoße der Madonna. So sind denn auch unter den zwei seitlichen Bögen je drei große Figuren aus der heiligen Sippe. Vor ihnen sehen wir jüngere Mitglieder der Familien, aber diese sind so engelartig gebildet, daß sie für die Hauptwirkung der Gliederung nach je drei Figuren weiter nichts zu be-

Digitized by Google

deuten haben. Damit ist jedoch nur ein Teil des Wesens der Komposition besprochen. Sie ist landschaftlich von sehr großer Bedeutung; denn wiederum begegnet uns hier das Motiv der Rolinmadonna. Aber es ist so verändert, daß kaum mehr als das Prinzip übrig geblieben ist. Die Form ist ganz neu gestaltet. Noch sieht man aus der Halle über die Säulen hinweg in die breit ausgespannte Landschaft. Das ist der Kern, der beibehalten ist. Aus der einfachen Säulenstellung, die die Halle abschließt, ist ein stolzer, jedenfalls aus Italien stammender Vorraum mit einer Kuppel und vier reich gegliederten Pfeilern geworden, so daß der Blick nicht wie bei Eyck unmittelbar von dem figürlichen Teil des Bildes hinaus in das Freie geht, sondern er erhält eine Art Führung, er muß erst das Gewölbe passieren, das die Hauptszenerie von der Landschaft trennt. Der Mittelgrund des Bildes ist sehr stark architektonisch ausgebaut, und so steht der vielfältig gegliederten Figurenkomposition eine ebenso reichhaltig angelegte Gruppierung innerhalb des Bildganzen gegenüber. Die Landschaft wirkt dadurch nicht mehr so auffallend wie bei Eyck, sie ist aber nicht mehr ein im wesentlichen zur Dekoration des Hintergrundes bestimmtes Motiv, sondern sie bekommt nun innerhalb der so sehr mit der Tiefe des Raumes rechnenden Gesamtanlage eine selbständige Kraft, etwas Selbstverständliches, Echtes: sie bedeutet recht viel im Bilde, sie ist keine miniaturmäßige Spielerei mehr.

Der Annenaltar könnte — so weit das Mittelstück in Betracht kommt, das wir hier für sich ohne die Flügel besprechen — auch ein Sippenaltar genannt werden; denn er stellt die Verwandten Christi auf Erden dar. In der Tat hat er einen stark familiären Zug im Vergleich zu der hieratisch ernsthaften Kunst des 15. Jahrhunderts.

Wir wissen und sehen ja, daß lauter heilige Personen geschildert sind. Die Figuren haben im Gesicht gar nichts Individuelles: aber die Zwanglosigkeit der Bewegungen, die ruhige Heiterkeit der Stimmung gibt der Szene etwas Menschliches. Besonders die zwei Frauen, die rechts und links sitzen, haben einen durchaus weltlichen Charakter. Noch ist gar nichts von genremäßigem Wesen zu spüren. Sie haben Würde, aber nicht mehr die Würde von Heiligen, die sich

Digitized by Google

bewußt sind, daß sie in der Nähe Gottes sind. Sie haben die Würde von vornehmen Damen. Man achte in dieser Hinsicht auf die rechts sitzende Frau, die in Haltung und Tracht das niederländische Gegenstück zu Rafaels Porträt der Johanna von Aragonien im Louvre ist, und man wird erkennen, daß hier schon echte, allerdings rein national gehaltene Kunst des 16. Jahrhundert vorliegt.

Wenn man aber gar noch beobachtet, wie die Kleider und wie vor allem das Stilleben, z. B. die Bücher, gemalt sind, dann haben wir endlich in der niederländischen Malerei die Summe alles dessen, was die Klassiker des 15. Jahrhunderts von Eyck bis Memling angestrebt haben, gezogen. Die malerische Wiedergabe der Oberfläche der belebten und unbelebten Körper ist in ihrer Art vollendet, und jedenfalls wird mit einer ungewöhnlichen Vollständigkeit jedes Detail wiedergegeben. Solchen Schilderungen des Sichtbaren steht das Quattrocento arm gegenüber. Selbst Eycks reifste Schöpfungen haben nicht eine solche Ausführlichkeit.

Hierin kündigt sich in doppelter Hinsicht ein zum nahen Ende der guten altniederländischen Malerei führender Umschwung an. Zunächst im Guten. Das 15. Jahrhundert war unmalerisch. Wenn es eine nicht geringe Anzahl der größten Maler aller Zeiten hervorgebracht hat, so ist das nicht so zu verstehen, daß diese Meister in ihren Bildern durch die speziell farbige Wiedergabe der Natur die erstaunliche Qualität ihrer Werke erreicht haben, sondern sie haben das getan durch den hohen künstlerischen Stil im allgemeinen und dann im besonderen durch die ungeheure Kraft der Zeichnung und der Plastik. Die Malerei als solche ist oft wunderschön durch die Reinheit und Stärke des Farbenmaterials, aber sie ist nicht reich, nicht schmiegsam, sie kann den Details nicht folgen, kennt fast gar keine Nuancen, kurz sie ist noch sehr primitiv. Man kann an solch großen Meistern und Kunstwerken keine tadelnde Kritik üben, aber ein Mangel liegt darin, und es war eine der wichtigsten Aufgaben des 16. Jahrhunderts, die Farbenkunst malerisch zu entwickeln. Das ist die eine Neuerung, die wir bei Massys schon klar vorfinden. Gewiß zeichnet er noch sehr gut, und die Linie bedeutet auch in seinem Stil noch viel, aber die Hauptsache ist doch

Digitized by Google

das Streben nach der Wiedergabe des farbigen Scheins der Dinge. Daher kommt jene Ausführlichkeit, die den künstlerisch viel höher stehenden Meistern des 15. Jahrhunderts versagt blieb. Dieser Umschwung zum Malerischen hat an sich eine fortschrittliche Tendenz, aber er führte doch zur Auflösung der echten altniederländischen Technik und damit zum ehrenvollen Ende der Schule. Das haben manche der damaligen Künstler, vielleicht Quinten Massys selbst, wohl instinktiv gefühlt; denn man kann bemerken, daß gerade mit dieser lebhafteren Betonung des Malerischen eine neue, sehr delikate Zeichnungsweise einsetzt, die oft genug den Anschein erweckt, als ob man im Anfang des 16. Jahrhunderts zu den Künstlern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als den immer vorbildlichen Meistern zurückzukehren versucht habe. Aber solche Versuche, die in der Tat durch die damals besonders häufig auftauchenden Kopien und freikünstlerischen Nachahmungen der alten Meisterwerke als historisch zu belegen sind, haben natürlich den Niedergang nicht aufhalten können; denn es war noch ein zweiter Faktor an der Arbeit, der die Zerstörung der alten Schule rettungslos herbeiführen mußte.

Die Freude an der Wiedergabe der Oberfläche führte zu einer sehr künstlichen Virtuosität. Die niederländische Malerei stand ja in all ihren Etappen immer in Gefahr der zur Manier ausartenden Geschicklichkeit. In den Zeiten ernster Kunst, wo große neue Bewegungen durch Männer wie Eyck, Rubens oder Rembrandt vertreten werden, da erhebt sich die Schule im Gesamt zu einer Höhe, wo die technische Gewandtheit nur nützen kann. Aber wenn diese großen Zeiten abgeschlossen sind, da wird die niederländische Malerei ihre berühmte Herrschaft über die Technik in sehr bedenklicher Weise ausnützen. Das kündigt sich auch schon bei Quinten Massys an, und merkwürdigerweise hat gerade dieser Zug ihn zu einem der populärsten Maler der letzten Jahrhunderte gemacht.

Zur Zeit von Quinten Massys waren aber noch zu viel gesunde Kräfte rege, als daß sich das Übermaß von technischer Routine schon als schädlich hätte erweisen können. Wir können heute, wo die ganze Entwicklung abgeschlossen vor unseren Augen liegt, natürlich sagen, wie groß die Gefahr schon in den ersten Jahrzehnten der

Digitized by Google

Renaissance war, weil wir auch den Abschluß der Ereignisse kennen: aber als Quinten Massys seinen Annenaltar schuf, da sah die Lage der Dinge noch gar nicht so bedrohlich aus. Es war sogar eine gewisse Lebhaftigkeit auch in geistiger Hinsicht über die Künstler gekommen. Sie begnügten sich nicht mehr wie in alter Zeit mit der Darstellung der sichtbaren Welt; sie strebten nach psychologischer Belebung, und so ist die oben erwähnte Zwanglosigkeit in der Haltung der Figuren nicht nur als eine Befreiung der Kunst insofern zu betrachten, als die Künstler nicht mehr an die Starrheit der aufrecht stehenden Figuren der alten Komposition gebunden waren. Es handelt sich nicht nur um eine Veränderung in körperlichen Bewegungsmotiven, sondern um eine neue Art, den Dingen oder Sujets geistig gegenüberzutreten. Wir haben schon bei Memling und noch mehr bei Gerard David gesehen, daß dieser Prozeß gegen Ende des 15. Jahrhunderts eingeleitet worden war, bei Quinten Massys haben wir die einstweilige Vollendung.

Digitized by Google

DIE DANAE VON JAN MABUSE IN MÜNCHEN

So sparsam der berühmte Antwerpener in der Verwendung antiker und italienischer Motive war, so reichlichen Gebrauch machte rund 10 Jahre nach Entstehung des Annenaltars, und zwar noch zu Lebzeiten von Quinten Massys, die übrige niederländische Kunst von den verlockenden wälschen Formen. Und wieder ändert sich jetzt die Bildform. Nehmen wir dafür die bekannte Danae des Jan Gossart, der unter dem Namen Mabuse mehr bekannt ist als unter seinem Familiennamen. Das Bild ist ungefähr 12 Jahre nach dem Brüsseler Hauptwerk von Massys entstanden. Aber hier stehen wir schon im vollen Fluß der Renaissance im eigentlichen Sinne des Wortes.

Das Sujet ist nun unverhohlen mythologisch. Die leisen Anspielungen, wie wir sie im Jahr 1498 bei den Gerechtigkeitsbildern des Gerard David gefunden haben, sind nicht mehr brauchbar. Die Künstler können jetzt und müssen wohl sogar Farbe für den so wesentlich umgewandelten Geschmack bekennen. Mabuse war in Italien gewesen, er hatte sich dort gründlich umgebildet und, wenn er als ein normaler niederländischer Maler dorthin gekommen war, der im Stile von 1500 nach nationaler Weise arbeitete, so hat er angesichts der großen Schöpfungen der Früh- und zum Teil der Hochrenaissance, dem Anprall der fremden Ideen nicht standgehalten. Es wird ihm oft ein Vorwurf hieraus gemacht. Aber doch wohl mit Unrecht. Der Entwicklungsgang der flämischen Malerei, den wir bis jetzt verfolgt haben, zeigt ganz klar die Richtung an, in die Mabuse eingeschwenkt ist. Er hat getan, was die Jungen damals fast alle getan haben und was sie in der Tat auch tun mußten. Wenn sich die Niederländer nur auf sich selbst verließen, dann verfielen sie zunächst der Routine, wie sich das bei Quinten Massys bereits unverkennbar ausspricht, und dann dem ödesten naturalistischen Manierismus, wie wir das noch sehen werden. Sie hatten nicht die Kraft, aus eigenen Mitteln den Stil des 16. Jahrhunderts in allgemein bedeutungsvollen großen Werken auszubauen;

Digitized by Google

so mußten sie sich von den Italienern, die hierin ein Wesentliches besser waren, belehren lassen. Mabuse war einer der ersten, die nach dem Süden gingen; darum hat er auch noch viel von der guten, alten heimischen Technik bewahrt, und es dauerte eine geraume Zeit, bis er ohne allen Rückhalt die fremde Weise nachahmte. Das ist nun in dem Münchener Bilde der Danae der Fall.

Schon bei Jan van Eyck, bei Rogier van der Weyden und bei Dirk Bouts finden wir Gemälde, wo die Figuren in einer architektonischen, bald mehr, bald minder reich ausgearbeiteten Umrahmung stehen. Das mag eine Nachwirkung der Miniaturmalerei gewesen sein, und in der Tat bedeuten diese Umrahmungen meistens nicht viel mehr als die Bordüre einer Buchseite. Aber als gegen Ende des 15. Jahrhunderts schon eine stärkere Raumempfindung in die Kunst gekommen war, da gewannen diese architektonischen Umrahmungen eine tiefere Bedeutung für die Bildform, und als nun gar die italienische Renaissance dem Norden die wissenschaftlich begründete Kenntnis der Perspektive bescheert hatte, da wurde das, was früher nur Dekoration gewesen war, die Hauptsache. So wie wir bei anderer Gelegenheit sehen werden, daß die Landschaft im Anfang der Renaissance sich von der dienenden Rolle des bloß dekorativen Momentes befreite und Selbstzweck im Gemälde wurde, so gewann auch das architektonische Ornament damals an Bedeutung und durfte eine führende Stellung im Bilde beanspruchen.

Man könnte leicht meinen, daß bei unserem Gemälde, wo wir die üppige, wenig bekleidete Frau inmitten der zentralen antikisierenden Halle sitzen sehen, das Wesentliche mit dem Hinweis auf die Vertauschung der antiken mit den gotischen Formen gesagt sei. So liegt der Fall aber nicht. Das prinzipiell Neue ist nicht darin zu erblicken, daß die Danae in einem antiken Gebäude sitzt, während früher Madonnen gemalt wurden, die in gotischen Kirchen oder Gemächern saßen oder standen. Die Neuerung besteht vielmehr darin, daß die Architektur dem Künstler mindestens so wichtig war wie die Danae, und daß er nicht etwa sich begnügte, einen strengen einfachen Bau zu zeichnen, sondern vielmehr eine

Digitized by Google

reich verzierte Architektur schuf. Das Ornament war ihm besonders lieb, und dann allerdings auch die Perspektive. Es freut ihn, den vielen Überschneidungen und Verkürzungen nachzugehen. Der Raum als solcher und die architektonische Wahrscheinlichkeit beschäftigen ihn wenig oder gar nicht. Um die Figur wird also auch wie in alter Zeit ein Rahmen gelegt, aber dieser ist so breit geworden und ist so im einzelnen durchgeführt, daß er nicht mehr als Rahmen wirkt. Das Bild ist eine so geschlossene Einheit geworden, wie das 15. Jahrhundert sie im Norden nur in seltenen Einzelfällen darbieten konnte. Es ist jene Ordnung in die Komposition gekommen, die alle Faktoren zueinander in tätige Beziehung setzt. Das einfache Nebeneinanderstellen der gotischen Zeit ist endgültig abgetan. Demgegenüber erscheint es nun wirklich zunächst als nebensächlich, daß Mabuse die Renaissanceformen verwertet hat. Der Geist ist die treibende belehrende Kraft, und hier liegt eben in der Anordnung der Geist der Renaissance.

Im übrigen läßt sich nicht eines vom anderen trennen. Selbstverständlich hatte Gossart viel Wohlgefallen an den edlen Ornamenten der südlichen Kunst, besonders an der damals alle anderen Künste beherrschenden Architektur. Das zeigt sich im Hintergrund am deutlichsten. Das Quattrocento hatte die Tiefe der Bilder gern mit koketten Ausblicken in die Landschaft ausgeschmückt, so wie wir das bei der Rolinmadonna gesehen haben. Gegen Ende des Jahrhunderts werden auch gerne Städtebilder gegeben, ein Marktplatz, der Blick aufs Rathaus u. a. m., wie das z. B. bei den Gerechtigkeitsbildern des Gerard David der Fall ist. Solche Städtebilder wird man nicht als Landschaften bezeichnen wollen, und doch sind sie wesensverwandt mit ihnen. Die Künstler suchen eben, einen Blick auf eine bestimmte Szenerie zu geben. Was wir nun bei Gossart finden, ist etwas ganz anderes. Man blickt durch die Interkolumnien der Säulenhalle auf einige Renaissancegebäude von sehr mannigfaltiger zierlicher Gliederung. Diese Gebäude stehen nicht vor uns, als ob wir auf einen Platz in einer alten Stadt sehen, sie haben an sich gar nichts zu bedeuten. Sie sollen nichts Gegenwärtiges sein. Sie sind nur sozusagen eine Stilübung in den neuen Architekturformen. Sie

Digitized by Google

tun dem Bild auch gar nicht gut; denn sie sind eine Art von Ungereimtheit. Die Renaissance selbst hätte diesen zierlichen Hintergrund gewiß nicht gemacht. Aber Gossart hatte nicht vergeblich noch als spätgotischer Maler seine ersten Sporen verdient. Die heimische Tradition lag ihm doch im Blut, und so wollte er, der gewohnt war, bei Bildern mit durchbrochener Architektur den Ausblick in die Ferne oder auf einen Stadtplatz zu sehen, hier etwas Ähnliches geben. Er schuf den vorliegenden Kompromiß und wie man sieht, taugt wie überall auch hier der Kompromiß nicht gar viel. Immerhin ist die Tatsache kunstgeschichtlich von großer Bedeutung. Das Fremde kam mit unwiderstehlicher Gewalt und modelte alles Alte nach dem neuen Geschmack um, jedoch mußte es mit den vorhandenen Kräften und Gewohnheiten rechnen und konnte sie nicht mit einem Schlage beseitigen.

Am kräftigsten setzte sich die noch immer sehr gesunde malerische Technik zur Wehr, und sie hat sich nie ganz beseitigen lassen. So wie die alte Sitte, den Hintergrund recht fein auszuziselieren, Gossart zu der eben besprochenen Ausgestaltung der letzten Bildtiefe veranlaßt hat, so ist nun die Architektur des Vordergrundes, wie man selbst auf der Reproduktion sehen kann, mehr nach der heimischen Weise malerisch behandelt. Die Basis und das Kapitell sind der Form nach Renaissance, aber die buntfarbige Säule ist im wesentlichen genau so gemalt, wie schon Memling die Säulenschäfte gemalt hat.

Das gilt nun zum Teil auch von der Figur. Dem Sujet nach ist die Danae eine mythologische Gestalt, und so liegt nichts näher als zu glauben, daß auch der glatte, üppige halbnackte Leib in Erinnerung an irgendwelches antike oder italienische Werk gemacht sei. Das ist aber kaum der Fall, sondern wir haben im wesentlichen wohl nur die Weiterführung der nach breiter allgemeiner Form strebenden Tendenz vor uns, wie sie uns schon bei Memling und noch mehr bei Gerard David begegnet ist. Die niederländische Art biegt hier in den allgemeinen Zeitstil ein, und es ist kaum mit Bestimmtheit zu sagen, was mehr an der Entstehung der Danae be-

Digitized by Google

teiligt sei, die niederländische Technik oder der südliche Geschmack. Damit ist nun auch das entscheidende Wort gesprochen. Im Jahre 1527, wo die Münchener Danae entstand, sieht die flämische Kunst sich selbst nicht mehr gleich. Man kann zwar Schritt für Schritt verfolgen, wie alles gekommen ist. Man möchte glauben, daß die Stilwandlung auch ohne den fremden Einfluß eingetreten wäre: aber um 1525 hatte sich der Anblick doch so von Grund aus geändert, daß trotz aller verbindenden und erklärenden Zwischenstufen das Phänomen etwas Plötzliches und damit den Charakter der Fremdartigkeit bekommt.

Die Danae ist eine kräftige Erscheinung, die echte Vorläuferin für die üppigen Frauen von Rubens. Sie entspricht in ihrer Weichlichkeit dem Ideal weiblicher Schönheit, das die Renaissance aufgestellt hatte. Aber in der Zeit galt noch ein anderer Typus von Menschen. Wie sich die Gegensätze so oft berühren, hatte man zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe für lange schlanke Gestalten, die bis zum Unglaubwürdigen gedehnt wurden. Besonders in Antwerpen und in der Schule des jetzt sehr umstrittenen Herri met de Bles waren die seltsamen Figuren beliebt. Welch ein Kontrast von ihnen zu den Gestalten, die Mabuse und die anderen Romanisten zu malen liebten. Aber beide Geschmacksrichtungen zusammen geben erst ein vollständiges Bild der damaligen Kunst.

Wer die Danae auf ihre technische Durchführung hin studiert, wird an vielen zarten Einzelheiten erkennen, daß Mabuse noch viel künstlerischen Sinn und Geschmack besaß, was allerdings nicht hindert, daß der Gesamteindruck der Danae einigermaßen langweilig für uns ist. Und diese Empfindung wird man ja wohl vor den meisten Werken der Romfahrer haben. Jedoch war die Zeit noch sehr künstlerisch; irgendwo und irgendwie würde sich das doch offenbaren. Das geschah wohl am besten in den Werken der Blesgruppe, allerdings in der Abschattierung des Artistischen. Das war auch nicht anders zu erwarten. Wenn schon bei Künstlern wie Quinten Massys die Virtuosität sich anzukündigen beginnt, so mußte bei den

Digitized by Google

Künstlern zweiten Ranges die auf das Ornamentale gehende Neigung der Zeit sich auf jene mehr spielerische, wenn auch sehr geistreiche Art aussprechen, die man unter dem Namen artistisch versteht. Es ist aber nicht die Gruppe der Maler um Mabuse, sondern eine andere, ihr vielfach feindlich gegenüberstehende, wo wir den Gegensatz beobachten.

Digitized by Google

DER TEMPELGANG MARIÄ IN DER SAMMLUNG RÖHRER

WIR haben schon beobachtet, daß das 16. Jahrhundert Bewegung in die Körper und in die geistige Behandlung zu bringen trachtete. Bei den großen Altarwerken kam man zwar nicht ganz um die Nachwirkungen des alten Stils herum. Da wird die Bewegung doch immer noch etwas gehalten und die Belebung der Erzählungsweise mehr innerlich sein. Aber in den kleineren Tafeln konnten sich die Künstler recht gehen lassen, gewissermaßen ausleben, und so haben die Maler der Blesgruppe, die alle das kleine Format bevorzugten — wenn sie es auch nicht gerade ausschließlich anwendeten —, dem Sinn der Zeit für größere Lebhaftigkeit mit besonderem Glück entsprochen.

Ein sehr merkwürdiges Beispiel dafür besitzt die Sammlung Röhrer in München-Schondorf. Es ist ein Tempelgang Mariä. Das Sujet war schon in der Malerei des 14. Jahrhunderts beliebt, und im 16. Jahrhundert haben Tizian und Tintoretto es in großartiger Weise behandelt. Es ist ja auch etwas Verlockendes, die feine schlanke Gestalt der mädchenhaften Maria die Stufen des Tempels ganz allein hinaufeilen zu sehen, während oben die Priesterschaft ihrer wartet und unten ihre hochbetagten Eltern in Andacht und Freude zur Seite treten und das für sie in mehrfachem Sinn reizvolle Schauspiel beobachten. Die ältere Schule hatte zwei Typen für diese Darstellung. Die einen, wie der Kölner Meister des Marienlebens, ordneten die Komposition nach der Mitte zu, so daß die Madonna das Zentrum des Ganzen bildete und rechts und links die Zeugen des Vorgangs standen, während in der Mitte des Hintergrundes die Priester warteten. Andere, wie die Brüder Limburg in dem herrlichen Blatte des Gebetbuches von Chantilly, ordneten die Gruppe so, daß die Bewegung nach der Höhe hinauf die Komposition bedingte. Die Madonna durfte dann wohl auch ziemlich weit nach links oder rechts gerückt werden.

Diesen Typus hat der unbekannte Maler unseres Bildes aufgenommen; er bot ihm mehr Gelegenheit, die an sich einfache Be-

Digitized by Google

gebenheit recht abwechslungsvoll zu gestalten und Bewegung in die Komposition zu bringen. Die Erzählung selbst ist ihm nicht sehr am Herzen gelegen, obschon er sie völlig klar herausbringt. Aber sein artistischer Stil legt doch zunächst den Nachdruck auf eine große Lebhaftigkeit der ganzen Bilderscheinung. Alles in dieser überaus interessanten Darstellung zappelt, regt sich und bewegt sich. Mit wenigen unvermeidlichen Ausnahmen im Gebälke des Tempels und an der Treppe ist nirgendswo eine lange gerade Linie. Sämtliche Motive an den Ornamenten, den Kleidern und sogar in der Behandlung der Menschengestalt sind in kurze krause Linien aufgelöst. Das ist im Äußeren der sehr wirksame und gewiß auch notwendige Gegensatz zu der allzu ruhigen Bildform bei Gossarts Danae. Beide Gemälde sind typische Vertreter der niederländischen Renaissance, nur hat der Tempelgang Mariä das Ornamentale stärker betont, hat es sogar so weit entwickelt, daß auch die Figuren in den unaufhaltsamen Schwung der Schnörkel mitgezogen werden. Diese Art ist die ganz selbstverständlich eintretende Folge des überreichen spätgotischen Stils, nur daß die Details nicht mehr gotisch sind.

Wer die Mannigfaltigkeit im großen und im kleinen so sucht, wie unser Anonymus, der kann nicht bei der symmetrischen Komposition, die das Bild von der Mitte aus nach rechts und links in zwei gleiche Teile zerlegt, stehen bleiben. Die Unregelmäßigkeit und Laune wird ihm Kompositionsgesetz; damit verbindet sich das in der Wirkung sehr erfolgreiche Streben nach Drastik und im guten Sinn des Wortes nach dem Auffallenden. Nicht eine breite Treppe geht als führende Rampe quer durch die Mitte des Bildes, sondern unmittelbar am Rande setzt eine — allerdings architektonisch nicht recht glaubliche — geschwungene Treppe, sozusagen eine freistehende Wendeltreppe in die Höhe. Sie hat nur links ein ebenfalls stark ausgebogenes Geländer; rechts ist sie offen, und an dieser Seite steht in recht verzückten Haltungen die Sippe der heiligen Jungfrau. Ihre Gestalten haben etwas Phantastisches, das aber dem Modegeschmack der damaligen Kunst entsprach. Und um dieser phantastischen Haltung willen fällt nun wohl das

Digitized by Google

sehr nachdrücklich betonte und verschiedenartig geschilderte Gemütsleben erst recht auf. Besonders die heilige Mutter Anna, die mit einer fast weinerlichen Andacht das zierliche Töchterlein die Treppe hinaufeilen sieht, ist ein deutliches Beispiel dafür, daß der Stil sich zwar am Ornamentalen und Verschlungenen mit einer wohl übertriebenen Vorliebe erfreute, aber auch den geistigen Inhalt — wo möglich auf eine rührsame Weise — verfolgte.

Kehren wir zur Beschreibung des Gemäldes zurück. Die erwähnte Treppe führt auf einen gedeckten Vorplatz, den man zur Not auch als eine Vorhalle bezeichnen könnte, und der in einen kirchenähnlichen Raum geht. Diese Vorhalle liegt in ziemlich spitzem Winkel von der Richtung der Treppe ab, so daß nicht eine Hauptlinie eingehalten wird. So kommt hier in ähnlicher Weise eine Knickung in den Bau der Komposition, wie auch sonst im Bilde der Künstler die Unterbrechungen liebt. Die Vorhalle wird von einem konstruktiv schwer begreiflichen offenen Mauerwerk mit geradem Gebälk eingegrenzt; an dieses antikisierende noch leidlich regelmäßige Gebälk stoßen aber die Reste von alten Torbögen, die in recht barocker Weise ruinös gehalten und mit Gras, zum Teil mit Strauchwerk bewachsen sind. Es ist eine tolle Romantik, in die wir da eingeführt werden, aber sie ist immer interessant und sogar amüsant. Die Fülle der stets überraschend beigebrachten Gegensätze ist erstaunlich.

Die Madonna wird in ihrer Bewegung von dem Umstand stark beeinflußt, daß die Vorhalle nicht in der gleichen Richtung weitergeführt ist wie die Treppe; denn während die schon auf den letzten Stufen angelangte heilige Jungfrau der Treppenrichtung mit der Bewegung des Körpers folgend nach rechts gewendet ist, so biegt sie das Haupt nach links ab und blickt zum Allerheiligsten hin, wo der Hohepriester und seine Begleiter ihrer im Glanz des prunkvollsten Kostüms harren. Das schlanke und doch schon üppige Figürchen der Madonna eilt, von frommer Sehnsucht getrieben, nach der Kirche selbst. An dieser Stelle blüht das Bild gewissermaßen auf. Unzählige Ornamente schießen hervor und lösen alle festen Linien auf. Welchem Stil gehört solch eine Malerei an? Gewiß ist

Digitized by Google

das eher mit den wildesten Auswüchsen der französischen flamboyanten Gotik in Zusammenhang zu bringen als mit der Renaissance. Und doch spricht sich hier — vor allem natürlich in technischer Hinsicht — derselbe Geist aus wie bei den antikisierenden Teilen der Vorhalle. Man sieht, wie innig die Verbindung der heimischen und der fremden Elemente war, wie ganz von selbst die späte Gotik, eben wegen der ihr eigenen Vorliebe für Schmuckformen, sich dem neuen Zierstil ergab. Denn daß in solchen Kreisen, wie der von Herri met de Bles war, von der Renaissance nicht die Lehre des großen Stils erwartet wurde, sondern nur eine Bereicherung des Geschmackes, daß für diese Künstler zunächst nur die Zierarten der italienischen Kunstwerke in Betracht kamen, das ist eine augenfällige Tatsache.

Aber auch hier zeigt sich sehr deutlich der Einfluß der Renaissance noch in einem höheren Sinne. Mit Ornamentik war damals unlösbar der Begriff Architektur verbunden. Und sie nimmt nun auch bei dem Tempelgang Mariä das Interesse des Malers besonders in Anspruch: nicht in statischer Hinsicht, aber in perspektivischer. Er hat sich Gelegenheit verschafft, den verschiedenen Gruppen einen jeweils klar herausgearbeiteten Platz anzuweisen, hat in dem sehr bunten Vielerlei noch Raum für manche interessante Nebenfiguren gefunden, wie den Geldwechsler und Verkäufer auf der rechten Seite der Vorhalle, zu deren Füßen die Opfergabe, das gefesselte Lamm, liegt. Im 15. Jahrhundert kannte man bei der Darstellung des Tempelgangs solche Figuren auch; aber da mußten sie sich an die Wand drücken oder sehr bescheiden zur Seite treten. Die Kunst des 16. Jahrhunderts hat gelernt, für jedes Ding und jede Person den Platz zu finden, wo sie wirken können, ohne sich irgendwie vorzudrängen.

Das Bild vom Tempelgang Mariä ist eine typische geistreiche Improvisation des 16. Jahrhunderts, und doch ist viel aus der alten Zeit beibehalten. Gerade hier, wo nur der neue Geist zu sprechen scheint, darf man nicht übersehen, daß der Künstler kein einziges neues Kompositionsglied gebracht hat. Alle Bestandteile des Bildes sind schon in den Darstellungen des späteren Mittelalters

Digitized by Google

und des 15. Jahrhunderts vorhanden. Freilich sind sie völlig neu geordnet: aber sie waren eben schon da. So erweist sich in diesem interessanten Bilde, das dem ersten Blick als eine Tat der neuen Zeit erscheinen mag, die alte Überlieferung noch immer lebendig. Wir haben es nicht mit einer schroffen Abkehr von dem Stile des Quattrocento zu tun, sondern mit einer notwendigen Weiterführung des Alten, das sich konsequent umbildet.

Digitized by Google

ADAM UND EVA VON JAN VAN EYCK

WIR haben bisher die Entwicklungsgeschichte der niederländischen Maler in allgemeinen Zügen verfolgt. Wir müssen aber auch einigen besonderen Problemen nachgehen; denn es ist von dem größten Werte, zu beobachten, wie in bestimmten Fragen, z. B. der Darstellung des nackten Menschen, des Porträts oder der Landschaftsmalerei, sich im kleinen zunächst die Geschicke der Malerei wiederholen, wie aber auch sich dann äußerst interessante Abweichungen ergeben.

Für die Erforschung der Entwicklungsgeschichte der Kunst ist der Kampf zweier Gesetze maßgebend. Das eine, sehr selbstverständliche, lautet, daß innerhalb jeder künstlerischen Disziplin der Architektur, der Plastik oder Malerei die jeweilige Stufe des Zeitstils für die Leistungen der betreffenden Disziplin entscheidend ist. Man wird von der Malerei der Gotik nicht das Temperament des Barockmeisters Rubens verlangen und nicht die Lichtkunst von Rembrandt. Einer jeden Epoche sind Grenzen gezogen, über die ihre Vertreter nicht hinaus können, wenn sie auch noch so groß sind.

Trotzdem gibt es innerhalb jeder bestimmten Kunstart doch wieder für ihre Unterabteilungen Sondergeschicke, derart, daß nicht jede sich streng an den Entwicklungsgang der Disziplin im allgemeinen hält. So wie wir sehen, daß in den verschiedenen Jahrhunderten den einzelnen Kunstarten ein verschiedenes Los zugefallen ist, daß einmal die Architektur, das anderemal die Plastik und wieder einmal die Malerei das Höchste der Zeit leistet, so können wir auch beobachten, daß in einer Periode, wo die Figurenmalerei in höchster Blüte steht, die Landschaftsmalerei nicht recht viel bedeutet, daß aber dann diese zu großen Erfolgen kommt, wenn die Figurenmalerei erstarrte oder zu virtuos wurde.

Wenn man diese Vorgänge genauer verfolgt, so ergibt sich, daß nicht nur die Hauptkunstarten, sondern die einzelnen Unterabteilungen und Techniken ihre Entwicklung nach Gesetzen nehmen,

Digitized by Google

die aus ihrer eigenen Natur kommen. Meistens ist das Alter das Entscheidende. Die Figurenmalerei ist älter als die Landschaftsmalerei, und darum wird sie früher reif sein als diese, aber darum wird sie schon einigermaßen entartet sein, wenn die jüngere Schwester erst reif wird. Aus diesen Erwägungen verlohnt es sich, neben der allgemeinen Geschichte der Malerei, die natürlich immer die Hauptgesetze aufstellt, auch die einzelnen Unterarten auf ihre Entwicklung zu betrachten. Es ergeben sich dann mancherlei Ergänzungen und wohl mitunter auch Berichtigungen zu dem, was wir bis jetzt beobachtet haben.

Die erste Hauptarbeit der niederländischen Malerei nach Ablauf des rein mittelalterlichen Stiles war der Genter Altar, der im Jahre 1432 enthüllt worden ist. Es war ein Riesenwerk, das aus vielen großen Tafeln bestand, die jede in ihrer Art ein auffallendes Meisterwerk der neuen Kunst waren. Wenn wir nun heute gewohnt sind, den Altar nach seinem inhaltlichen Hauptmotiv die Anbetung des Lammes zu nennen, so hieß er in der alten Zeit doch gewöhnlich die Tafel von Adam und Eva. Die Beschauer waren also am meisten von jenen zwar lebensgroßen, aber gar nicht besonders hervorgehobenen Figuren des ersten Menschenpaares betroffen, von denen je eine in der oberen Reihe der gewaltigen Komposition an den Enden stand. Wenn man nur im 15. Jahrhundert, wo das Publikum in nordischen Landen an den Anblick nackter Figuren noch weniger gewöhnt war als in späterer Zeit — obschon man von den Portalskulpturen her in der Beziehung doch auch einigermaßen abgehärtet war — diesen Eindruck gewonnen hätte, so würde uns das heute vielleicht erklärlich erscheinen; aber selbst im 17. Jahrhundert noch, im Zeitalter von Rubens, hielt diese Wirkung an. Da muß in der Behandlung des Nackten ein Moment von ganz besonderer Art sein; denn die zwei Figuren sind an sich so wenig schön, und namentlich die Eva ist so ungefällig, daß ein etwaiger verführerischer Reiz des Unbekleideten gewiß nicht mitspricht.

Wenn wir das erste Menschenpaar vom Genter Altar darauf hin untersuchen und es in Vergleich setzen mit allem, was seitdem

Digitized by Google

an nackten Menschen gemalt worden ist, so bleibt ihm ein Verdienst, das nie wieder erreicht worden ist: die ungeheure Stärke, mit der der Künstler die Erscheinungen als typische Vertreter der Menschenrasse vor uns hingestellt hat. Es gibt da gar keine Ablenkung durch irgendwelches Arrangement, durch Zufügung irgendeines interessanten, oder sagen wir es frei heraus, pikanten Beiwerks, keine psychologischen Details, die den Inhalt irgendwie fesselnd gestalten. Jan van Eyck, der heute wohl allgemein als der Meister der zwei Tafeln angesehen wird, hat bewußt oder unbewußt sich an die innere Bedeutung des ersten Menschenpaares für die Komposition gehalten. Den Bewohnern des Himmels, die in seliger Andacht um die in aller Glorie strahlende Gottheit geschart sind, stehen Adam und Eva als die Vertreter des Menschengeschlechtes gegenüber.

Diese Auffassung wurde wohl vom Stoff diktiert; wenn aber Jan van Eyck ihr beigetreten ist und sie so rein durchgeführt hat, so ist nun daran doch auch wohl die noch sehr altertümliche Stilstufe schuld, auf der er stand. Eine andere Zeit wäre kaum imstande gewesen, dermaßen scharf die Körperlichkeit der Stammeltern zu betonen, so ganz auf jedes Detail der Form einzugehen und doch die Allgemeingültigkeit in so unerhörter Weise herauszuarbeiten wie hier.

Darin liegt die ungeheure Wucht der zwei Tafeln, und das ist der Grund, warum selbst in den Tagen des sinnenfrohen Barocks diese zwei Gestalten so sehr auffielen, damit ist es endlich zu erklären, warum in späteren Zeiten man sie gar als anstössig vom Altar entfernte. Sie sind aber nicht anstössig: es hat vielleicht niemals in christlicher Zeit Akte gegeben, die so weit in der Offenbarung des Nackten gegangen sind und doch so ganz frei von der sinnlichen Ausnutzung des Nackten waren. Die Selbstverständlichkeit überrascht, und man darf wohl auch sagen, sie hat für ungeschulte Augen etwas Erschreckendes.

Als Jan van Eyck das erste Menschenpaar malte, konnte er sich an manchen Vorläufer erinnern. Die Plastik und die Miniaturmalerei hatten seit Jahrhunderten gern die Gelegenheit ergriffen,

Digitized by Google

um in den Figuren von Adam und Eva den Künstlern freie Hand in der Darstellung des unbekleideten Menschen zu geben. Ganz besonders aber finden sich in dem Gebetbuch von Chantilly, das nur 10 Jahre vorher entstand, ehe der Genter Altar in Angriff genommen wurde, außerordentlich reizvolle Aktfigürchen. Aber weder diese kleinen zierlichen Nippes noch die monumentalen steinernen Figuren an den Kirchenportalen sind für Jan van Eyck etwas anderes gewesen als Vorläufer: Muster und Beispiel waren sie ihm nicht. Er hat aus eigenem Geist und mit den Ausdrucksmitteln einer neuen jungen Kunst die zwei eindrucksvollen Gestalten geschaffen, indem er nach offenbar sehr umständlichen Studien am lebenden Modell Adam und Eva als echte Menschen malte, als Gewächse der irdischen Natur. Und er hat sie in der Tat kaum anders gemalt als er eine Blume oder einen Baum malte.

Der Anfang der realistischen Kunst ist das Stilleben. Das macht die eigenartige Herbheit von Eycks Akten aus, daß der Künstler die Körper mit der höchst verständigen, aber unsinnlichen Sachlichkeit malte, die er für die unbeseelte Natur auch hatte. Nicht als ob Adam oder Eva ohne jeden geistigen Gehalt seien! Besonders bei Eva ist es überraschend, daß, wenn man die Tafel näher besichtigen kann, sich sehr viel Erinnerungen an das lebende Modell, das vor Eyck gestanden hatte, einstellen. Aber wenn auch ein Mann von solcher künstlerischen Bedeutung nichts Leeres macht, so ist es eben doch wahr, daß die zwei ersten Menschen in einer Ruhe dastehen, die nicht mit dem Worte statuarisch und nicht mit dem Hinweis auf die dem Maler vor dem geistigen Auge stehenden Portalskulpturen erklärt werden kann.

Die primitive Kunst des Nordens kennt in ihrem Anfang so gut wie keine Bewegung. Sie vermag mancherlei Erregungen auszudrücken, aber den bewegten Körper kann sie nicht bilden. Wenn sie den Versuch wagt, so kommt sie höchstens zu einer Pose, zu einer Stellung, die man für Bewegung halten soll, aber Fluß in den Körper zu bringen ist ihre Sache nicht. Auch der südlichen Kunst ist in ihrer primitiven Zeit das Bewegungsproblem sehr unbequem gewesen: aber sie hat sich doch daran versucht. Man er-

Digitized by Google

innere sich nur an die Flucht aus dem Paradies, die Masaccio fast zur selben Zeit gemalt hat, wo Eycks Akte entstanden. Dem Florentiner gegenüber erscheint Eyck wirklich als der Maler der Ruhe. Das kommt aber nicht allein von den so ganz anderen Kulturverhältnissen, sondern auch, und zwar wesentlich, davon daß die Nordländer im 15. Jahrhundert die Form an sich wiederzugeben wünschten und daß sie — keineswegs aus Phlegma oder mangelndem Stilgefühl — Schwung und Beweglichkeit erst dann anstrebten, als sie über jede Detailform im klaren waren.

Die hohe Altertümlichkeit der zwei Gestalten steht außer Frage, um so erstaunlicher ist die Sicherheit des Blickes für das Organische der Form und vor allem die zugleich energische und feinfühlige Zeichnung. Der Stil des 15. Jahrhunderts betonte das Lineare von einer gewissen Unbehilflichkeit aus. So kann es uns nicht wundernehmen, daß Jan van Eyck die Linie und namentlich die Einfassungskontur so sehr in der Gesamthaltung der Tafeln mitwirken läßt. Aber wunderbar ist die mannigfaltige Ausdrucksfähigkeit und die Biegsamkeit dieser Linien, die nun gar nichts von der Starrheit des Prinzips der gotischen Malerei haben. Die Zeichnung bei Adam ist straff und gibt der Figur eine gespannte Elastizität, bei der Eva aber ist sie weich und gibt der Haltung eine abwartende ruhige Behaglichkeit.

Die zwei Figuren sind mit äußerster Genauigkeit charakterisiert als das, was sie sein sollen; aber diese Genauigkeit würde kein Verdienst sein, wenn sie nur das Resultat des Fleißes und der nicht zu ermüdenden Geduld wäre. Es ist vielmehr überall die künstlerische Übersetzung in das Ideal des damaligen Stils zu bemerken. Man pflegt an Eyck zu rühmen, daß er alles gemalt hat, wie er es gesehen hat, und daß er alles, was nur an einem Gegenstand zu sehen ist, in die Darstellung mit einbezieht. Aber man sollte vielmehr darauf achten, daß er — was ja auch nicht anders möglich ist — mit den Augen seiner Zeit sah, daß er die Gestalten keineswegs naiv in naturalistischer Gegenständlichkeit malte, sondern sie nach dem Geschmack der Zeit bildete, nicht nur nach dem künstlerischen, sondern auch nach dem menschlichen Geschmack. Der

Digitized by Google

beste Beweis dafür ist die vielbesprochene Figur der Eva, die an sich recht wohl gebildet ist und gewiß nicht nach dem Zufall des Tags, der dem Maler ein mehr oder weniger günstiges Modell zuführte, für die bedeutende Schöpfung als körperliches Vorbild genommen wurde. Sie fällt uns Heutigen durch den vorgetriebenen Leib auf. Das erscheint uns unschön. Die alte Zeit dachte hierüber anders. Die Frauen, denen die Natur eine normale Bildung verliehen hatte, trugen ein Kissen auf dem Leib, um diesen etwas reichlicher erscheinen zu lassen und halfen außerdem noch durch die Haltung nach, indem sie die Schultern einzogen und sich kräftig nach hinten überbeugten. Jan van Eyck hat also nicht ein mißgebildetes Mädchen zum Modell genommen, sondern er hat vielmehr nach dem Geschmack der Zeit gewählt und, was bei dem vorliegenden Bilde wohl außer Frage steht, sogar diese uns so unangenehm berührende Eigenschaft etwas übertrieben. So erscheint er gerade bei der Figur der Eva nicht als ein Naturalist, der gegen feine Formen unempfindlich war. Sein Schönheitsideal entsprach dem Standpunkt der nordischen Kunst und Kultur vom Anfang des 15. Jahrhunderts und darf nicht nach den Sitten und Anschauungen einer anderen Zeit gerichtet werden.

Digitized by Google

DIE AKTE AUF DEM BEAUNER ALTAR VON ROGIER VAN DER WEYDEN

KÜNSTLERISCH genommen ist Eycks erstes Menschenpaar ein anatomisches Stilleben. Die Figuren sind nicht nur deswegen so ruhig und unbewegt, weil noch manches bei ihnen an die Portalskulpturen der Gotik erinnert, sondern weil die bewegte Figur damals nicht gemalt werden konnte. Selbst in Italien, wo man sich, wie oben erwähnt, am Bewegungsproblem schon im Anfang vom Quattrocento versucht hatte, kam man über die freilich sehr ausdrucksvolle Geste und über die Pose nicht hinaus. Das konnte in einer Zeit nicht anders sein, die den klaren Blick für Distanz und Proportion noch nicht hatte, der also ein wesentlicher Faktor fehlte, um die Bewegung zu veranschaulichen. Bewegung für sich allein kann nicht dargestellt werden. Sie ist etwas Relatives. Sie braucht eine Folie, von der aus sie bestimmt und kontrolliert werden kann. In Zeiten sehr entwickelter Kunst ist es nicht mehr nötig, diese Folie selbst in das Bild mit hineinzunehmen; da haben die Künstler genug Hilfsmittel, um in der Figur allein schon die Distanzierung zu geben, die dem Beschauer auch das, was nicht gemalt oder gezeichnet ist, ohne weiteres ins Bewußtsein bringt. Aber an der Distanzierung fehlte es ja gerade im Quattrocento.

Innerhalb der altniederländischen Malerei mag es vielleicht keinen Fall geben, der für diesen Zusammenhang des Bewegungsproblems mit der Behandlung des Milieus so klar wäre wie das berühmte große Altarwerk des Jüngsten Gerichtes von Rogier van der Weyden in Beaune. Die sehr umfangreiche Darstellung zerfällt in 9 einzelne Tafeln, die jedoch so zusammengerückt sind, daß sie dem Beschauer die Vorstellung des Jüngsten Gerichtes erwecken. Er lernt auf geistige Weise aus ihnen, was der Maler hat sagen wollen. Eine Komposition aber, die ein Bild vom letzten Tag der Welt gibt, hat Rogier van der Weyden nicht geschaffen. Die neun Tafeln sind Einzeldarstellungen aus dem Kreis des Jüngsten Gerichtes, und die meisten können ganz gut für sich allein bestehen. Als Ganzes aber hat die Serie für unseren Geschmack etwas Gezwungenes. So

Digitized by Google

thront Christus im Himmel oder wenigstens hoch in den Lüften. Unmittelbar unter ihm steht eine Riesengestalt, wie sie uns aus den formlosen Träumereien orientalischer Märchen geläufiger ist als aus der christlichen Kunst. Das ist der Erzengel, dessen Füße auf der Erde stehen, während sein Haupt bis in die Wolken ragt. Wenn wir eine derartige Darstellung nun allenfalls als eine Erscheinung gelten lassen, die im Reiche des Wunderbaren möglich ist, so fällt uns dagegen die Wiederholung desselben Umstandes auf den Seitenteilen schon peinlicher auf. Maria und der heilige Johannes, die bei den Darstellungen des Jüngsten Gerichts rechts und links zu seiten des Weltenrichters zu thronen pflegen, sind so angeordnet, daß sich unmittelbar unter ihnen die Auferstehenden befinden. Ähnlich wie die Riesenfigur des Erzengels auf dem sehr hohen Mittelstück bis an Christi Füße reicht, so berühren die Körper der sehr klein gebildeten Auferstehenden auf den wesentlich niedrigeren Seitenteilen die Gewänder der Maria.

Das ist ein Mangel an Proportion, der offenkundig von der Gleichgültigkeit gegen eine nur beiläufig logische Distanzierung kommt. Die Leiber der Auferstandenen sind dermaßen kleiner als die der Heiligen, daß ihre Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht völlig klar ausgedrückt ist. Aber auch die normalen Menschen reichen gerade wie die überirdische Erscheinung des Erzengels bis in die Wolken! Wenn der Maler, der die Landschaft mit der üblichen Sorgsamkeit der Altniederländer gemalt hat, ein nur leises Gefühl dafür gehabt hätte, daß die Umgebung den Maßstab für die einzelnen Figuren abgibt, so hätte er so widerspruchsvolle Größenverhältnisse nicht schaffen können.

Was wir an derartigen Ungereimtheiten in der Kunst des Quattrocento beobachten, ist eine Stileigentümlichkeit, die nicht als ein Fehler zu bezeichnen ist. Wir stehen nicht umsonst hier erst am Anfang einer sehr langen Entwicklungsreihe. So sind denn trotz der Mißverhältnisse gerade die Akte vom Beauner Altar hervorragend an Meisterschaft und sogar an Kühnheit der Behandlung und Erfindung. Vielleicht bedeuten sie sogar das Beste an dem Altarwerk. Sie sind wie immer bei den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes

Digitized by Google

in drei Gruppen gegliedert. In der Mitte sind noch in neutraler Weise diejenigen zu sehen, die gerade aus den Gräbern steigen, links sehen wir die Seligen und rechts die Verdammten. Diese Anordnung, die späterhin Signorelli, Michelangelo und Rubens zu Bewegungsbildern von ungebändigter Phantastik veranlaßt hat, wird bei Rogier noch wenig ausgenutzt. Er beschränkt sich auf wenige Motive, wie sie schon von der mittelalterlichen Kunst, z. B. an den Lunetten der Kirchentüren, geboten worden waren und wie sie Rogier gewiß auch von manchem Fresko her kannte. Vielleicht hat er an der Predella des Genter Altars, die leider nicht auf uns gekommen ist und die eine Szene aus der Hölle darstellte, solche Motive beobachtet und für sein Werk benutzt. Jedenfalls steht sein Jüngstes Gericht in der Mitte zwischen den rein mittelalterlichen Darstellungen und denen der so viel mehr ausgebildeten späteren Zeit.

Rogiers Tafel hat noch viel Altertümliches. Obschon sie bei fünfzehn Jahre später entstanden ist als der Genter Altar, hat sie einen engeren Zusammenhang mit der alten Kunst, berührt sie uns nicht so neuzeitlich und fortschrittlich wie Eycks Werk. Das zeigt sich — rein inhaltlich gesprochen — schon darin, daß Rogier immer sozusagen wörtlich beim Texte stehen bleibt, der ihn angeregt hat. Wenn er die Qualen der Verdammten zu schildern hat, so hält er sich an das Wort der Bibel: da wird Heulen und Zähneknirschen sein. Und er hat als ein Mann von nicht so scharfer Anschauungskraft wie Jan van Eyck bei der Gruppe der Verdammten im wesentlichen den Zustand der gräßlichsten Verzweiflung auf das Motiv des Heulens und Zähnefletschens beschränkt. Gewiß sind bei Eyck noch gar manche Erinnerungen an den mittelalterlichen Stil zu finden, auch er hält sich da und dort noch an den Text der Bibel: aber so eng wie Rogier hält er sich nicht daran. Was er malt ist eine Schilderung der Wirklichkeit und keine Illustration eines Bibelwortes. Bei Rogier spricht das Illustrative aber noch stark mit.

Trotz dieser Altertümlichkeit ist es eine Tatsache, daß Rogiers Akte, weil sie nun einmal um ein halbes Menschenalter später

Digitized by Google

entstanden sind als die vom Genter Altar, in einer Hinsicht doch eine etwas weiter fortgeschrittene Auffassung zeigen. Die Gestalten werden nicht mehr als reine Verkörperung des Menschen, werden nicht mehr bloß auf ihre organische Bildung betrachtet. Sie werden auch nicht mehr so wie in der mittelalterlichen Kunst nur als sichtbare Symbole der Erzählung behandelt, sondern der Künstler bemüht sich um interessante Bewegungen, die er freilich nur als Stellungen bringen kann. Rogier hat da mit einem auserlesenen Geschmack die mannigfaltigsten Versuche gemacht, und immer hat er Bedacht darauf genommen, daß er recht feine Motive zeige. Besonders unter der Gruppe der Verdammten, die sich in Qualen winden oder verzweifelt gegen die auf sie eindringenden Dämonen wehren, sind höchst interessante Stellungen, die — abgesehen von der altertümlichen Vortragsweise — uns an moderne Auffassung erinnern, so sehr sind sie auf eleganten Geschmack gestellt.

Aber wie groß das Verdienst dieser Akte auch ist, so hat Rogier doch nicht vermocht, eine auch nur beiläufig fließende oder geschmeidige Bewegung zu zeichnen oder zu malen. So wie die Tafeln aneinander gerückt sind, aber keine künstlerisch und formal geschlossene Komposition ergeben, sowie innerhalb der einzelnen Tafeln die Figuren einfach neben- und übereinandergestellt sind und keine Gruppe bilden, so sind auch die Akte aus lauter einzelnen Teilen zusammengesetzt, von denen jeder wundervoll gezeichnet ist, die aber deutlich genug verraten, daß solch eine Figur nur sozusagen gezimmert ist und kein bewegliches Leben hat. Das betrifft aber nur die Technik, die noch vielfach an die des Jan van Eyck erinnert. Immerhin ist es nicht unwichtig zu sehen, daß die absolute Ruhe der Standfigur, wie wir sie bei dem ersten Menschenpaar des Genter Altars getroffen haben, nicht mehr vorherrscht.

Digitized by Google

DER SÜNDENFALL VON HUGO VAN DER GOES

IM Kunsthistorischen Hofmuseum von Wien hängt ein kleines, ungemein reizvolles Klappaltärchen von Hugo van der Goes, der 1482 gestorben ist. Eine der 3 Tafeln dieses Altärchens zeigt das erste Menschenpaar unter dem Baum der Erkenntnis. Es ist jedenfalls nach dem Beauner Altar entstanden und stellt auch eine etwas spätere Entwicklungsstufe dar. Dem entspricht nun der künstlerische Charakter durchaus. Goes ist nicht mehr so altertümlich wie Rogier van der Weyden. Er ist natürlich noch sehr streng; aber seine Figuren sind nicht mehr hölzern. Sie sind schon gewissermaßen in einem Zug gemacht und haben große durchlaufende Linien. Trotzdem sind sie dem Künstler nicht leicht gefallen. Hugo van der Goes, der vielleicht neben Jan van Eyck der sicherste Techniker der Altniederländer gewesen ist, hat an den Wiener Akten mancherlei Korrekturen machen müssen, bis er zufrieden war. Das ist schon bei ihm auffallend. Wenn man aber bedenkt, daß solche Korrekturen an Bildern dieser Schule selten vorkommen, daß sie aber ebenso bei Eycks wie bei Memlings Akten zu bemerken sind, so ergibt sich daraus, daß die nackten Figuren allen jenen Künstlern recht schwer gefallen sind. Sie waren doch hauptsächlich daran gewöhnt, bekleidete Gestalten zu machen. So konnte auch ein Mann, der, wie Hugo van der Goes, eine selbst für jene Zeiten auffallende Geschicklichkeit besaß, bei der Aktmalerei namhafte Schwierigkeiten finden.

Eine alte Nachricht sagt, daß Hugo van der Goes ein sehr eleganter Zeichner gewesen sei: Hughes de Gand qui eut les trets si nets. Dieses Urteil, das wohl bis in seine Zeit zurückgehen wird, müssen wir heute noch unterschreiben. Zumal wenn wir das ganze Gebiet der altniederländischen Malerei überblicken, wird uns gerade das Wiener Altärchen als eine besonders elegante, sogar feinsinnige Schöpfung erscheinen. Ein wenig von des Künstlers schwerblütigem Naturell mag man in Adams düster ahnungsvollem Antlitz fühlen und auch die Verführerin, die hinter

Digitized by Google

dem Baume lauernd wartet, ob Eva auch den zweiten Apfel brechen oder doch im letzten Moment noch sich des göttlichen Gebots erinnern wird, hat einen mehr feindseligen als listigen Ausdruck. Aber Eva ist schlechterdings reizend sowohl als ein zierliches Aktfigürchen wie auch in der fast träumerischen lächelnden Sorglosigkeit, mit der sie dem Befehl des Herrn zuwiderhandelt. Einen Apfel hat sie schon gebrochen, nun wird sie auch den zweiten nehmen und ihn Adam reichen, der bereits die Hand entgegenstreckt. Es liegt etwas von der Unbefangenheit des Kindes in ihrer Haltung, und damit wird die Szene außerordentlich leicht, wie sie nun einmal nicht gut anders sein kann, wenn die köstliche Landschaft vom Eden, von Gottes eigenem Lustgarten als Rahmen gegeben ist.

Auf dem Genter Altar war es für Eyck unmöglich, die Stammeltern im Paradies zu zeigen. Die monumentale Haltung erforderte den rein architektonischen Hintergrund, oder, was hier dasselbe ist, die Einsamkeit. Doch ist die Zufügung der Landschaft bei dem Wiener Altärchen keine neue Erfindung. In den Miniaturbüchern liegen genug Beispiele dieser Anordnung vor. Trotzdem ist die Übereinstimmung zwischen der Lieblichkeit der Landschaft und der Anmut von Evas Gestalt und Haltung etwas Neues in der Tafelmalerei. Hier tritt die Rücksicht auf feinen Geschmack zum erstenmal in der nordischen Aktmalerei auf. Das ist eine folgenschwere, aber notwendige Umwandlung, die wir in der Kunstgeschichte regelmäßig eintreten sehen, wenn eine Periode von großer Ernsthaftigkeit zu Ende gegangen ist.

Im Vergleich zu Rogiers Akten ist bessere, wenn auch noch nicht einwandfreie Proportionierung zu beobachten. Die Gestalten sind noch immer zu groß, aber im Beschauer wird doch das klare Gefühl erweckt, daß Adam und Eva wesentlich kleiner als die Bäume sind, und zwar nicht nur als der, unter dem sie gerade stehen, sondern auch als die, die im Hintergrund auf dem Hügelsaum sichtbar werden. Es ist schon etwas wie Einheitlichkeit in der Gesamterscheinung angestrebt, und damit kommt nun auch die Möglichkeit einer freieren, durchgehenden Bewegung. Es kann

Digitized by Google

freilich einstweilen nur von einem Versuche die Rede sein: aber es ist doch ein leidlich geglückter Versuch.

Vollkommene Beweglichkeit ist ja beim Kompositionsprinzip der altniederländischen Malerei undenkbar. Wo die Gestalten so senkrecht wie die Bäume oder Pfeiler nebeneinander gestellt werden, wo der Künstler nicht davor zurückschreckt, Adam und Eva aufrecht links neben den vertikalen Baum zu stellen und rechts von diesem die Verführerin auch wieder in senkrechter Haltung zu bringen, da ist ein munterer Fluß der Bewegung undenkbar; da können die Figuren doch immer wieder nur wie im lebenden Bilde zur Schau gestellt werden. Jedoch ist es ein großer Fortschritt, daß sie als Faktoren eines Gemäldes behandelt sind. Sie sind in ein Ganzes eingegliedert. Darum genügt es dem Künstler jetzt nicht mehr, den Körperbau zu studieren und die Akte in gut beobachteter Anatomie zu zeichnen: er läßt sie handeln und kommt zu erzählenden Bewegungen. So wie man bei Adam die zögernde Unentschlossenheit erkennt, ist bei Eva ein sehr geschmackvoller Bedacht darauf genommen, daß das reizende Figürchen sich nicht nur in seiner ganzen Anmut zeige, sondern daß auch die Lust der Frau nach dem Verbotenen charakterisiert wird. Noch sind wir nicht bei dem Stil des 16. Jahrhunderts, wo die subjektiven und psychologischen Momente sehr stark betont werden, aber man spürt, daß die Massen in Fluß geraten und die starre Schilderung des 15. Jahrhunderts sich nicht mehr lang halten wird.

Digitized by Google

ADAM UND EVA VON HANS MEMLING IN WIEN

IN demselben Kabinett der Wiener Hofsammlung, wo das Klappaltärchen des Hugo van der Goes hängt, befindet sich ein Altar aus Memlings Spätzeit: eine Madonna, zu der es eine wenig veränderte Schulreplik in den Uffizien von Florenz gibt. Zu ihr gehören Flügel mit dem ersten Menschenpaar. Das schöne, von der kunstgeschichtlichen Forschung nicht nach Verdienst gewürdigte Werk stellt den Abschluß der rein nationalen altniederländischen Aktmalerei dar: es bedeutet darum auch den Übergang zu den Aktbildern der Renaissance, die immer zahlreicher werden, bis dann die üppige Kunst des Peter Paul Rubens kommt.

Beim ersten Blick wird man wohl zunächst den Eindruck einer schnell arbeitenden, technisch sehr gewandten, um nicht zu sagen routinierten Schaffensweise haben. Die zwar feinen Figürchen stehen so glatt, sauber und ungezwungen da, daß man bei genauer Betrachtung mit Erstaunen sieht, wie viele Korrekturen auch Memling anbringen mußte, bis er mit seinem Werk zufrieden war. Aber die Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, sind wohl denen entgegengesetzt gewesen, die auch bei den Akten von Jan van Eyck und Hugo van der Goes so viele Verbesserungen verursacht haben. Wenn die älteren Künstler auf möglichste Vollständigkeit und Richtigkeit der Schilderung, vor allem der Zeichnung ausgingen, so vermeidet Memling gerade diese Ausführlichkeit. Das Eckige des alten Realismus ist ihm nicht mehr erwünscht. Hugo van der Goes hatte die Kunst schon unaufhaltsam auf einen, den Geschmack betonenden Stil gelenkt. Nicht bedeutungsvoll, sondern lieblich sollen Memlings Figuren sein. Die Gefälligkeit, die schon etwas Konzessionen an populäre Kunst macht, beginnt ihre Ansprüche geltend zu machen. An Stelle der früheren Herbigkeit tritt Milde und Ausgeglichenheit. So sind Adam und Eva nicht mehr von statuenmäßiger Festigkeit, sondern sie sind weich; die Formen sind wie gedrechselt. Eine einstweilen noch sehr verdienstliche, aber doch das nahe Ende des Quattrocento ankündigende Liebenswürdigkeit

Digitized by Google

macht sie ebenso vertraulich, wie die Eyckschen Figuren trotz ihres viel höheren künstlerischen Wertes fremdartig sind.

An sich ist das Arrangement bei Eycks und Memlings Akten nah verwandt. Die zwei Evafiguren sind im Hauptmotiv nahezu identisch. Jede hält mit scharf abgebogenem Ellenbogen in ihrer rechten Hand den Apfel empor und deckt die Linke über die Mitte des Leibes. Ebenso hält Adam die Linke und knickt den rechten Arm im Ellenbogen ab; nur daß er bei Eyck die Rechte fast wagrecht, gewissermaßen noch zaudernd und unentschlossen über den Leib hält, während bei Memling die Hand ebenfalls einen Apfel wie Eva in die Höhe hält.

Trotz solcher weitgehender Übereinstimmung liegen zwei grundverschiedene Auffassungen vor. Der wichtigste Unterschied betrifft wohl den Standpunkt des Künstlers gegenüber der Unabhängigkeit seiner Kunst. Eycks Figuren sind zwar bis auf sehr fein beobachtete Details nach dem Leben gemalt. So unterscheidet er Adams herabhängende Hand ganz richtig auch in der Färbung von der emporgehobenen. Diese ist etwas heller, jene etwas violetter. Aber er hat doch auch die zwei Figuren trotz der Selbständigkeit seines Naturstudiums noch nach dem Schema der gotischen Statuen gebildet, so daß hier ein Zwischending zwischen Beobachtung des Lebens und Nachahmung einer fremden Kunst entsteht.

Bei Memling sind solche Erwägungen nicht mehr vorhanden. Die Verbindung zwischen Plastik und Malerei, die man auch sonst bei Eyck manchmal findet, hat für ihn, den so viel später Malenden, ganz aufgehört. Seine Figuren sind Gemälde und nichts als Gemälde. Darum stehen sie auch ganz anders da. Eyck hatte zugunsten der plastischen Wirkung die zwei Gestalten sozusagen über Eck in die Nischen gestellt. Er nahm sie im Dreiviertelprofil, ihnen schon durch diese ungewöhnliche Stellung etwas Fremdartiges gebend.

Bei Memling stehen die zwei Gestalten aber nahezu rein en face zu dem Beschauer. Das ist ja an sich noch nichts Malerisches: aber es ist eben auch gar nichts mehr von der Konkurrenz mit der Plastik vorhanden, und hierin liegt der befreiende Fortschritt. Dazu kommt nun, daß diese Enfacestellung eine besondere Be-

Digitized by Google

deutung hat. Noch Hugo van der Goes hat in dem Wiener Altärchen diese Stellung nicht gekannt. Aber als Memling sein Spätwerk schuf, da war dieses Arrangement sehr beliebt und hatte namentlich für das Bildnis Geltung gewonnen; denn es hat in der Tat große Vorzüge, die es dem Stil des letzten Quattrocento und der Renaissance ebenso wertvoll machen mußte, wie es der vorhergehenden Kunst noch unbekannt und unverwertbar geblieben war. Das Enface gibt der Erscheinung etwas Unmittelbares. Sie scheint eher zu sprechen, als wenn sie sich nach der Seite wendet. So war besonders die Renaissance, die das Recht der Persönlichkeit betonte, diesem Arrangement zugetan. Bei unseren Figuren zeigt sich der Erfolg der ungleich freieren Wirkung.

Solche Umbildungen pflegen nicht ohne Begleitung aufzutreten. Die größere Freiheit der Wirkung kommt nicht allein von der Enfacestellung, sondern sie hängt auch noch damit zusammen, daß die Figuren nicht mehr so knapp in die Nische hineingedrängt sind. Dadurch, daß Memling den Altar wohl in Augenhöhe anbrachte, konnte er sich des nicht geringen Vorteils bedienen, sie auf eine Platte zu stellen, die energisch in die Tiefe führt und dadurch die Nische selbst etwas leichter erscheinen läßt. Jan van Eyck kam aus mehreren Gründen dieser Umstand nicht zu statten, aber auch davon abgesehen, sind Adam und Eva bei Memling viel freier und wohliger im Raum. Wenn Adam im Genter Altar sowohl mit beiden Armen, mit dem einen Fuß und mit der am meisten ausladenden Stelle des Rückens an den äußersten Rand der Nische anstößt, wenn auch die etwas zierlichere Eva wenigstens mit der linken Schulter und mit ihrer rechten Hand den obersten Rand der Nische berührt, so ist das bei Memling ganz anders. Adam streift kaum nennenswert mit seinem Ellenbogen die Nischenwand, und Eva überschneidet mit ihrer emporgehobenen Rechten den Rand; aber jene enge Einspannung wie bei Eyck ist durchaus vermieden. So trägt nicht nur der in die Tiefe führende Boden, sondern das gesamte Arrangement der Haltung wesentlich dazu bei, so viel Freiheit in das Bild zu bringen, wie damals nur möglich war. Wenn noch dazu bei Eyck die obersten Ränder der Nische

Digitized by Google

in recht spitzer Weise berührt werden, so ist bei Memling eine solche altertümliche Schärfe ebenfalls nicht zu finden.

Noch haben wir nicht die Zwanglosigkeit der Renaissance, denn diese ist nur mit Beweglichkeit vereinbar. Wenn die Momente, die Memlings Stil von dem des Jan van Eyck trennen, sehr klar zutage liegen, so ist doch immer zu beobachten, daß die Unterschiede nicht so stark sind wie die Übereinstimmungen. Noch immer haben wir den echten altniederländischen Stil des 15. Jahrhunderts vor uns: aber wenn wir das nicht außer acht lassen, dann dürfen wir es betonen, daß Memling bereits die Bahn frei macht für den Fortschritt, der innerhalb der nächsten Jahrhunderte die nordische Malerei gründlich umänderte.

Fortschritt ist gewiß das richtige Wort für jene Befreiung aus gotisch steifem Wesen, die die Renaissance dem Norden brachte; aber es ist auch bekannt, daß diese bald nach Memling einsetzende fortschrittliche Periode bei den Niederländern zunächst keinen Höhepunkt bedeutete und daß erst das 17. Jahrhundert den vollen Nutzen aus den von der Renaissance in den Norden gebrachten Tendenzen zog. Für diese Tatsache gibt es mancherlei Gründe; einen davon werden wir aus Memlings Aktbildern erschließen können.

Die zwei ersten Menschen auf Memlings Wiener Altar sind, wenn man sie am Stil des reinen niederländischen Quattrocento mißt, trotz aller Anmut keine starken Werke mehr. Weder Hugo van der Goes noch gar Jan van Eyck hätten sich zu solchen weichen, rund zugeschliffenen Formen bekannt. Sie hätten nicht das Fließende und nicht die Feinheit in die Bewegung bringen können, die ein Hauptverdienst bei Memling ist. Man nehme nur den gotischen S-Schwung der bei Eycks Eva uns den Genuß an der sonst so bewundernswerten Arbeit erschwert und sehe, wie Memling das gleiche Motiv gemildert und unauffällig gemacht hat: aber wenn ihnen die Grazie versagt war, so hatten sie dafür eine Bestimmtheit der Zeichnung und Modellierung, die jeden Teil als einen wesentlichen Faktor im Organismus klar und stark hervorhob. Das fehlt bei Memling.

Der späte Meister geht nicht nur den Problemen der Aktmalerei nach. Er hat nicht umsonst die unmittelbar wirkende Enface-

Digitized by Google

Ansicht gewählt. Seine Figuren sprechen. Ihre Stimmung ist fast persönlich. Sie sind nicht etwa wie bei Hugo van der Goes tief charakterisiert und je nach ihrer Bedeutung in der Erzählung des Sündenfalles verwendet. Sie haben durchaus nichts Aktives; aber sie sind voll mitteilsamer, liebenswürdiger Ausdruckskraft. Sie würden — falls diese Art der Beweisführung erlaubt ist — antworten, wenn man sie fragen wollte. So wenig sind sie in sich gekehrt, was doch bei Eycks Figuren in hohem Maße der Fall ist. Aber trotz ihrer zum Beschauer gewendeten körperlichen und geistigen Haltung wird man wohl nicht in Versuchung kommen, sie zu fragen; denn im letzten Grund lassen sie uns gleichgültig. Sie selbst sind noch nicht flau; aber es kann kein Zweifel sein, daß die Richtungslinie, die von Eycks herbem Stil zu Memlings ausgeglichener Formenbehandlung geht, in ihrer Fortsetzung zu flauen, haltlosen Gestalten führen würde. Diese sind denn in der Tat auch nicht ausgeblieben, wie wir z. B. an einem Aktpaar in der altniederländischen Abteilung des Louvre sehen. Die Formen werden leer und in einem sehr bedenklichen Sinne des Wortes laienhaft gefällig. Das ist einer der Gründe, warum in den Niederlanden die Renaissance sich zunächst und sogar sehr lange Zeit nicht zu so künstlerisch wertvollen Leistungen emporschwingen konnte wie in Deutschland. Der Stil, der auf eine fatale Äußerlichkeit schon innerhalb der doch sehr gesunden heimischen Tradition hintrieb, konnte natürlich die fremden Formen erst recht nur in äußerlicher, spielerischer Weise verwerten, zumal die Nordländer in den Anfängen ihrer Beziehungen zur Renaissance und Antike nicht sowohl das Wesen des südlichen Stils, als mehr seine edlen Zierformen erfaßten und übernahmen.

Digitized by Google

DER SÜNDENFALL VON JAN GOSSART IN BERLIN

GOSSART, genannt Mabuse, war es, der im Anfang des 16. Jahrhunderts die Wendung der Dinge klar veranschaulicht. Wir besitzen manches nackte Menschenpaar von ihm, sei es, daß er in einem Bild vom Sündenfall, das sehr beliebt gewesen sein muß und in mehreren Wiederholungen erhalten ist, sei es, daß er als ein Vertreter der nordischen Renaissance in mythologischem Sujet uns die neue Auffassung vom Menschenleib verkündigt. In Berlin ist sein Neptun mit Amphitrite, eine Tafel, die an sich besonders gut zur weiteren Verfolgung des Problems geeignet wäre; aber ich wähle den weniger gut geeigneten Sündenfall der gleichen Galerie, weil ich bei dem aus der Bibel genommenen Sujet stehen bleiben will. Wenn das, was wir bis jetzt beobachtet haben, richtig ist, so muß sich auch an dem für die Demonstration nicht sehr günstigen Werk der Gedankengang weiterführen lassen.

Mabuse hat in seinen Frühwerken, z. B. in der berühmten Anbetung der Könige, sich als einen in technischer Hinsicht ausgezeichneten Vertreter der spätesten altniederländischen Schule aus der Zeit unmittelbar nach Memlings Tod erwiesen. Er hat diese vorzügliche Technik und den soliden Geschmack in rein malerischer Hinsicht auch nie ganz verloren. Seine Frauenbildnisse mit den im kunstgewerblichen Sinn prachtvoll gemalten Kostümen werden darum noch heute sehr hoch geschätzt.

Sein Sündenfall zeigt im Vergleich zu Memlings erstem Menschenpaar den erklärten Umschwung zu einem prinzipiell neuen Stil. Wenn nicht in Farbe und Zeichnung noch die Erinnerung an das Quattrocento da wäre, könnte man überhaupt keinen Zusammenhang mit der klassischen altniederländischen Malerei mehr beobachten. Es fehlt ja fast alles, was jene Meister groß gemacht hat. Die ernsthafte Schlichtheit, die religiöse Befangenheit, die primitive Härte, die Treue des Studiums, die unbewegliche Ruhe. Diese Eigenschaften haben angesichts der künstlerischen Freude, mit der alle bedeutenden Maler von Eyck bis Memling gearbeitet hatten, dem Stil etwas

Digitized by Google

bewußt Eigenartiges gegeben. Der Kampf mit der Technik, und der Wunsch, die Natur Schritt um Schritt für die Kunst zu erobern, verliehen ihren Schöpfungen die Kraft. Das ist nun nicht mehr der Fall. Mabuse malt spielend leicht. Er kennt alles, weil andere ihn alles Nötige und Erlernbare gelehrt haben. Er kann zeichnen und malen so gut wie irgendeiner, er kennt die Anatomie des Körpers; denn er war nicht vergeblich in Italien bei den Aktmalern der Renaissance gewesen, und er ist nicht ohne Nutzen durch die Antikensäle der römischen Sammlungen gegangen. Er weiß das Bild klar anzuordnen; denn die italienischen Maler und Mathematiker haben ihm ausgezeichnete Vorbilder und Grundsätze für die perspektivische Behandlung der Komposition gegeben. So schafft er mühelos als ein Virtuose im italienischen Stil, wie der ihm gleichzeitige Quinten Massys die rein nationalen Formen in leicht produzierender Virtuosität gehandhabt hat.

Das grundsätzlich Neue liegt wohl vor allem in dem Prinzip, nicht mehr die unbewegte Gestalt zu geben. Die Figuren sollen nicht mehr als Musterbeispiele des nackten Menschen vor uns stehen, sondern sie sollen etwas tun, sie sollen sich lebhaft bewegen, sie sollen zeigen, warum der Mensch Glieder und Gelenke hat. Schon Hugo van der Goes hatte versucht, in die Gestalten etwas Bewegung oder wenigstens einigen Fluß zu bringen, aber wie weit entfernt ist sein doch noch zögernder und gewissermaßen schüchterner Adam vor dem des Romfahrers Mabuse! Wie wenig hat die zierliche Eva des Hugo van der Goes mit der zu tun, die auf unserem Bilde sich lockend zu Adam hinüberbeugt, um ihm, der im Schrecken sich von ihr abwenden will und doch den Kopf durch den geheimen Zauber der Sünde zu ihr wenden muß, seine Bedenken auszureden. Nicht mehr unverbunden stehen die zwei Stammeltern nebeneinander, sondern zu einer einzigen Handlung werden sie sich in ihrem einstweilen noch auseinanderstrebenden Sinn vereinigen. Man kann das gewiß nicht dramatisch nennen, und doch ist die alte Untätigkeit des 15. Jahrhunderts nicht mehr da. Alles hilft zu einem gemeinsamen Ziel. So ist auch die Schlange nicht mehr als dritte Figur rechts neben Eva gestellt, sondern zwischen den

Digitized by Google

beiden noch etwas uneinigen Hauptpersonen hat sie oben Platz genommen und wendet sich mit ihrem gleißnerischen Wort zu dem unschlüssigen Adam, ihre Künste mit denen der Eva verbindend.

Auch formal greift in der Gruppe alles ineinander. Obschon Adam sich instinktiv vor der Schlange und vor Eva flüchten will, während das üppige Weib sich zu ihm neigt, ist das Ganze von einer einzigen Linie umschlossen, die viel Gleichmäßiges und einen ausgesprochenen Parallelismus zeigt. Man wird wohl mit Recht an die Lehre von Michelangelo denken, wie sie z. B. seine Figuren und Gruppen an der Sixtinischen Decke in einer damals auch im Norden viel beobachteten Weise und so eindringlich gepredigt haben. In der Tat darf man geradezu an Michelangelos Sündenfall erinnern, wenn auch die Komposition des Italieners ganz anders ist und besonders seine geistige Auffassung sich viel erhabener erweist. Aber hier wie dort sind die zwei Körper in ihren Umrißlinien sozusagen miteinander verfugt.

So wie Mabuse nicht mehr den untätigen Körper zeigt, hat er auch die Erzählung viel lebendiger und individueller gestaltet. Er gibt noch alles so, wie es von der Bibel im wesentlichen berichtet ist. Adam gedenkt des göttlichen Verbotes und warnt weniger ängstlich als sehr nachdrücklich vor dem Genuß der verbotenen Frucht, und Eva ist eben die typische Verführerin, die ihn mit süßen Worten, mit dem Anblick der schönen Frucht, durch den Blick des lüstern schimmernden Auges und die Pracht des nackten Leibes reizt. Das Psychologische, das in der Renaissance so viel bedeutet, liefert auch hier wieder einen der stärksten Faktoren, um den Stil so weit wie möglich umzubilden. Nicht mehr biblische Figuren von traditioneller Haltung und von unpersönlichem Wesen stehen vor uns in der Situation des Sündenfalles, sondern zwei Individuen besprechen in verschiedenem Sinn dieselbe Angelegenheit und sind innerlich lebhaft angeregt. Wenn in der alten Zeit der Baum, die Schlange und der Apfel wesentliche Glieder der Darstellung waren, so sind sie jetzt nebensächlich geworden. Sie könnten fehlen und doch würde der Sinn des Vorganges, die Verführung des ehrlichen Mannes durch die leichtfertige schöne Frau weiterbestehen, und klar sein.

Digitized by Google

Was seinerzeit Eyck begonnen hatte, als er die im realistischen Sinn unübertroffenen Figuren des Genter Altars als echte, lebensfähige Gestalten schilderte, hat jetzt eine Weiterführung auch auf das Gebiet des Geistigen erhalten. Ein für unseren Geschmack freilich etwas äußerliches Pathos bei Adam und eine schon fast dirnenmäßige Begehrlichkeit bei Eva zeigen den Wandel deutlich an.

Interessant ist hier, wie so oft, die Beobachtung, daß mit zunehmender Kenntnis und Kunstfertigkeit die Maler keineswegs auch auf eine höhere Stufe der Kunst gelangen müssen. Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß Mabuse mehr von Anatomie und sogar von der äußeren Erscheinung des menschlichen Körpers gewußt hat als Jan van Eyck; aber er hat als Maler doch weniger daraus zu machen verstanden. Wenn seine zwei Figuren am Genter Altar gestanden wären, so würde dieser gewiß nicht die Tafel von Adam und Eva genannt worden sein; denn sie lassen uns gleichgültig, und zwar, obschon Mabuse wenigstens bei Eva mit einer gewissen sinnlichen Wirkung gerechnet hat. Die Stofflichkeit in der Behandlung des prallen Fleisches und der sammetweichen Haut ist sehr geschickt und ist durch den offenkundigen Gegensatz zu dem strafferen rauheren Leib von Adam noch besonders hervorgehoben. Vielleicht war für diese Art der Schilderung Dürers Blatt von Adam und Eva maßgebend, das ähnliche, aber viel feiner ausgenutzte Vorzüge hat. Mabuse hat ja Dürers Werke gekannt und, wie man an seiner oben erwähnten frühen Anbetung der Könige sieht, sie auch gelegentlich ausgeschrieben. Allerdings wird für unsere Frage in erster Linie der Zeitgeschmack heranzuziehen sein; denn mit der Renaissance kam auf den etwas kalten Stil der Gotik eine oft ganz unverhüllte Sinnlichkeit. Aber wenn Mabuse auch diese Forderung der Zeit erfüllte, so fehlte es ihm am künstlerischen Temperament, um das wirklich Verführende gestalten zu können. Es liegt keineswegs an der manierierten Bewegung, daß das Bild uns so wenig packen kann; denn wenn Mabuse ruhig stehende oder sitzende nackte Gestalten malt, so bleibt der erstrebte Effekt auch aus. Der Beschauer spürt zu deutlich, daß diese Aktmalerei eine Sache der Mode, aber nicht der Empfindung gewesen ist.

Digitized by Google

Von großer Bedeutung ist das anatomische Detail. Eycks erste Menschen sind ja zwar wie Stilleben behandelt; aber genau genommen gibt es kein Detail bei ihnen; denn er hat alles so klar im organischen Zusammenhang behandelt, daß er keine Einzelheit als solche unterstreichen durfte. Er setzt den Körper aus lauter separat studierten Stücken zusammen; aber das ist nur eine technische Eigentümlichkeit; das Resultat ist ein groß gesehenes Gefüge. Bei Mabuse aber, wo wir keine so rein schildernde Kunst mehr haben, wo sich schon viel Absichtlichkeit und Pathos eingestellt hat, tritt eine nachdrückliche Betonung des Details ein. An den Händen wird z. B. jeder Finger nach einer anderen Richtung gespreizt. Es mag noch hingehen, daß die Hände, die etwas auszudrücken haben, wie Adams warnend erhobene Linke, so sehr gespreizt sind, aber daß auch seine Rechte, auf die er sich stützt, gegen die Natur dieses Motivs die Finger einzeln ausstreckt, ist nicht mehr als Rhetorik zu erklären, sondern ist Manier. Ähnlich ist es bei den Muskeln an Adams Leib, und selbst Eva, die als üppige junge Frau einen glatten Körper besitzt, wird mit Absicht in einer Bewegung gezeigt, wo die Gelenke und Muskeln sich in Tätigkeit setzen müssen. Dadurch entstehen viel Unterabteilungen, Absätze und eckige Kanten. Aber diese sind nun ganz anders verwertet als in der Gotik. Sie haben mit dem knitterigen Wesen des Stils vom 15. Jahrhundert nichts mehr zu tun. Was Mabuse gibt, muß alles im Flusse der Bewegung sein. Er sucht den Reichtum der Renaissance zur Geltung zu bringen, freilich mit wenig Stilgefühl.

Dem 16. Jahrhundert war kaum ein Motiv wichtiger als das vom nackten Menschen, der, wenn irgend möglich, lebensgroß oder sogar überlebensgroß gebildet wurde. Den führenden Meistern gelang dabei häufig eine monumentale Schöpfung, aber selbst die weniger bedeutenden Künstler ziehen aus der Größe des Zeitstiles den Vorzug für ihre Werke, daß diese nicht mehr die Zierlichkeit vom Quattrocento haben. Es mag ein Unrecht sein, Mabuses große Tafel mit dem feinen Klappaltärchen von Hugo van der Goes zu vergleichen; aber man wird diesen Vergleich doch wagen dürfen, weil Hugos Werk trotz des geringen Umfanges eine viel größere

Digitized by Google

geistige Kraft besitzt. Da ist es nun interessant, zu beobachten, daß trotz dieser größeren Stilkraft und nicht etwa wegen des kleineren Formates das Wiener Bild in seinen Figuren eben doch gotisch fein ist gegenüber dem schon etwas schwülstigen Menschenpaar von Mabuse. Ja, selbst Eycks Gestalten vom Genter Altar, die doch so weit über denen des Römlings stehen, haben viel von der Eleganz des Quattrocentostils und nichts von der Wucht der Renaissanceauffassung. Zwischen die Klassiker der altniederländischen Malerei und Gossart trat Michelangelo, und wenn auch Gossart nur im Schatten von Michelangelo steht, so ist diese Nähe in gewissem Sinn seinem Bilde zugut gekommen. Trotzdem er uns ein Manierist dünkt, so hat er ein nicht verächtliches Streben, im großen Zug zu arbeiten. Er selbst konnte das wirklich Große, das Allgemeingültige nicht schaffen, aber er steht am Anfang einer Bewegung, deren Schluß die Kunst von Rubens ist.

Von solchem Gesichtspunkt aus ist es sehr lohnend, zu vergleichen, wie ganz anders Mabuse seine Figuren zur Landschaft stellt als Hugo van der Goes. Beide Künstler haben Adam und Eva im Verhältnis zur Umgebung viel zu groß gemalt. Man wird das bei dem Wiener Altärchen nicht gar so störend empfinden, weil die Tafel nicht groß ist, aber immerhin ist besonders bei Adam der Eindruck, daß die Figur viel zu groß ist, sowohl im Verhältnis zur Umgebung wie auch an sich, nicht zu überwinden. Bei Mabuse sind zwar nahezu lebensgroße Figuren dargestellt — das Bild ist 1,70 m hoch — aber sie haben nicht mehr die Wirkung von übermenschlich großen Gestalten. Goes hat noch keine klare Trennung der einzelnen Bildgründe. Die Figuren stehen nicht in luftig gemalter Umgebung. Dadurch konnte er noch nicht im rechten Sinn des Wortes Distanz halten, auch nicht in Hinsicht der Größenverhältnisse. Man vergleiche nur einmal die Wirkung des Apfelbaumes mit der der zwei Figuren. Goes hat sich zwar gesagt, daß Adam und Eva höchstens bis an die Äste des Baumes reichen dürfen, und insofern eine glaubliche Proportion gewählt, aber das Geäste ist im Vergleich zu den Figuren so niedrig, daß der Baum als Ganzes wenig stattlich und sogar neben Adam und Eva zu klein erscheint; besonders sein Stamm

Digitized by Google

ist so schlank, daß er gerade nur noch als ein junger Baum gelten könnte. Es lag aber offenbar in der Absicht des Künstlers, der die Äste fast über das ganze Bild gehen läßt, in uns die Vorstellung eines alten mächtigen Baumes zu erwecken. So stimmen die Maßverhältnisse schlecht zueinander; in der Ausmessung der Größe der landschaftlichen und der figürlichen Teile der Komposition ist noch keine Übereinstimmung erreicht.

Einen anderen Anblick gewähren Mabuses Figuren gerade in dieser Hinsicht. Sie stehen auch unter dem Baum und reichen bis an das Geäste; aber das Astwerk ist nicht mehr in das Bild mit einbezogen. Auch ist der Stamm breit und mächtig. So muß sich die Phantasie einen starken Apfelbaum vorstellen, und ganz von selbst wird dadurch unsere Ansicht über die Größe der Figuren korrigiert. An sich nehmen sie im Vergleich zu der weit hinter ihnen sich ausspannenden Landschaft viel zu viel Raum ein; aber da eben die Unendlichkeit des Ausblickes so sehr betont ist, kann man sich über das tatsächliche Verhältnis kaum mehr täuschen. Wenn man genau nachmessen wollte, würde man gewiß auch manche Willkürlichkeit konstatieren. So ist der Baum links im Mittelgrund, unter dem Gott Vater den ersten Menschen das bekannte Verbot erteilt, im Verhältnis zu dem im Vordergrund stehenden, nicht mehr ganz in das Bild einbezogenen, viel zu klein; jedoch im wesentlichen ist die Übereinstimmung der Proportionen zwischen Figuren und Landschaft hergestellt.

Ohne daß die Umgebung selbst nachdrücklich betont sei, hat sie schon dadurch eine große Bedeutung im Bilde, weil sie mit den Figuren auf gleicher Stufe steht. Sie ist das erklärende Milieu. Darum stehen nun Adam und Eva ganz frei gegen den Himmel, wie wenn sie auf einer Bergkuppe wären. Von Luftigkeit der Behandlung kann man in jener Zeit noch nicht sprechen, wenigstens nicht in farbiger Hinsicht, aber immerhin ist so viel erreicht, daß die Gestalten frei und leicht auf dem Boden stehen und daß dieser eben in das Bild hineingeht. Bei den Bildern des 15. Jahrhunderts gibt es solche endlosen freien Ebenen nicht, außer gegen das Ende, wo sie die neue Zeit einleiten helfen. Sie ließen das Terrain immer

Digitized by Google

von der Mitte aus ansteigen. Die Szenerie wurde durch Städtebilder, hochragende Felsen unterbrochen und eingeengt, weil die Künstler die Perspektive nicht beherrschten. Selbst die Rolinmadonna des Jan van Eyck gibt nur scheinbar einen ungehemmten Blick in die Ferne. Da bedeutet nun eine Auffassung, wie wir sie bei Mabuse — aber nicht nur bei ihm — treffen, eine entscheidende Neuerung, die nicht mehr vergessen wird und wesentlich zu dem um die Mitte des Jahrhunderts eintretenden Aufschwung der Landschaftsmalerei beiträgt. Einstweilen allerdings kommt der Fortschritt mehr der allgemeinen Anlage der Komposition und der Figurenmalerei zugute.

Digitized by Google

DIE LANDSCHAFT DES GENTER ALTARS

DIE Geschichte der altniederländischen Landschaftsmalerei gibt besser als irgendeine andere Disziplin einen klaren Begriff davon, wie zwar eine Kunstrichtung im Wesen kraftlos werden und doch ein besonderer Teil von ihr neu aufleben kann. Wenn gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts die altniederländische Malerei als Ganzes eine dem Verfall ähnliche Periode der Umbildung durchmachte, so hielt sich die Landschaftsmalerei nicht nur auf gleicher Höhe der technischen Geschicklichkeit wie früher, sondern nahm an künstlerischer Ausdruckskraft noch bedeutend zu, so daß sie ihre erste Blüte gerade zu der Zeit erlebte, wo im übrigen die niederländische Malerei die Beute des Romanismus und der öden Virtuosität gewesen ist. Dieser scheinbar unerklärliche Umstand kommt daher, daß die Landschaftsmalerei erst spät in die Geschichte der Kunst eintrat; sie stand sozusagen noch in voller Jugendkraft, als die Figurenmalerei schon alt geworden war.

Gewöhnlich wird eine andere Meinung als die hier vorgelegte vertreten. Als eines der größten Verdienste der Brüder van Eyck wird gerühmt, daß sie den Himmel auf die Erde gebracht und daß sie ihre Figuren in echte Landschaften voll wunderbarer, scharf beobachteter, nicht erträumter Schönheit versetzt hätten. Das ist auch in gewissem Sinn ein sehr berechtigtes Lob. Man nehme nur die Landschaft auf dem unteren Mittelstück des Genter Altars zum Ausgangspunkt. Es ist wirklich gegenüber der mittelalterlichen Kunst hier ein ungeheurer Fortschritt nicht nur, sondern der Anfang einer gründlichen Revolutionierung aller Begriffe im Landschaftlichen zu beobachten. In alter Zeit begnügte man sich damit, eine freie Landschaft mit einigen schematischen Bäumen zu charakterisieren, die auf felsigem, humuslosem Boden ein für einen Botaniker unverständliches Leben führten, die gewöhnlich auch in der Proportion ganz vergriffen und viel zu klein waren. Von Raum, Luft und vor allem von Natürlichkeit war in diesen Landschaften so gut wie nichts zu finden. Sie waren begriffliche Kunst, die sich an den

Digitized by Google

Verstand der Beschauer wendete, so gut wie es die Figuren getan haben. Man mußte an den gewissermaßen in Bilderschrift gegebenen Symbolen die Vorstellung gewinnen, daß ein Hain, ein Berg, ein Wald, ein Fluß, überhaupt irgend etwas Landschaftliches gemeint sei. Man kam ja wohl auch zur richtigen Vorstellung, aber eben nur auf dem Wege des logischen Schlusses.

Hier setzte die realistische Kunst ein, und zwar schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Damals bereits begann man einzelne Blumen recht säuberlich zu malen. Der Künstler stellte sich wohl eine Rose oder ein paar Maiglöckchen in ein Wasserglas und bildete sie in langsamer Arbeit so treu wie möglich nach. Nicht die Bedeutung der Blüte für die Pflanze, nicht die Wirkung der Pflanze im Garten oder in der Landschaft war der Gegenstand des künstlerischen Interesses, sondern nur die Gestalt und Farbe der Blüte. Es war die Stillebenmalerei schlechtweg. Es handelte sich dann nur noch darum, an möglichst vielen aus der Natur genommenen Gegenständen die Kunst der Maler zu schulen und zu erproben und endlich diese vielen Einzeldinge im Bilde unter annähernd richtigen Proportionen zu vereinigen. Dann entstand ein Gemälde, das eine große Menge von realistisch behandelten Details enthielt und einer echten Landschaft beiläufig ähnlich sah. Auf dieser Stufe stehen noch die Brüder van Eyck.

Die Tafel, die die Hauptszene der Anbetung des Lammes enthält, ist nach solchen Prinzipien behandelt, und ihr Ruhm zeigt, daß auf diese, scheinbar trockene Weise etwas Ausgezeichnetes entstehen konnte. Die ungeheure Wiese im Vordergrund, aus der sich gegen die Tiefe eine schön geschwungene Hügelkette mit einer noch weiter zurückliegenden Stadt erhebt, enthält in der Tat viel landschaftliche Motive von der höchsten Schönheit; besonders die herrliche frische Farbe muß in der Zeit, wo der Altar entstand, wie eine Offenbarung gewirkt haben. Überall zeigt sich im einzelnen eine scharfe Naturbeobachtung. So hat denn auch Rosen in seinem Buch über die Natur in der Kunst darauf hingewiesen, daß nicht nur die Form der Blumen so treu wiedergegeben ist, sondern daß der Künstler auch auf die Lebensbedingungen der Blumen achtete. Sonnen-

Digitized by Google

liebende Pflanzen stellte er auf die freie Wiese, schattenliebende aber vor oder unter ein Gebüsch. Jedoch achtete er gar nicht darauf, in welcher Jahreszeit die Blumen ihre Blüten entfalten, und stellt Frühlingsblüher unbekümmert neben Sommerblüher; denn er malt nicht einen Garten oder eine Landschaft, die ihm gerade vor Augen stehen, sondern er schafft eine Ideallandschaft, wo er alles vereinigt, was in einer Gegend schön ist, ohne daß er danach fragt, ob die von ihm gewählte Zusammenstellung denkbar ist. Darum darf er sich auch gestatten, in die doch wesentlich nordische Landschaft Palmen, Zitronenbäume und Zypressen zu stellen. Er hat vielleicht bei der Wahl dieser Bäume an abergläubische Volksvorstellungen gedacht und insofern vom Standpunkt des religiösen Bildes der altmeisterlichen Schule etwas Selbstverständliches getan; aber die Tatsache bleibt doch bestehen, daß die Landschaft des Genter Altars aus heterogenen Elementen komponiert ist, die sich nie zugleich und an einem einzigen Orte zusammenfinden. Rosen hat darum in dem angeführten Buch S. 87 mit Recht gesagt: »Wollte man auf alle die Motive, welche Jan der Vergangenheit entnahm und infolge einer ganz besonderen Koinzidenz von Umständen in einem einzigen Werke verschmelzen konnte, das Hauptgewicht legen, so könnte man den Meister als den Vollender der alten Kunst hinstellen, statt als Bahnbrecher der neuen. Gewiß ist, daß seine Landschaft trotz aller naturalistischen Details nicht wahr ist.«

Die Szenerie der Anbetung ist komponiert, und zwar so, daß die Beziehungen der Landschaft zu den verschiedenen Gruppen der Engel, Seligen und Gläubigen deutlich als Grund dafür erscheinen, warum die Formation des Terrains jeweilig die ihr vom Künstler gegebene Form und nicht eine andere hat. Dieser Umstand muß besonders betont werden. Schließlich ist ja jede gemalte Landschaft, auch aus heutiger Zeit, eine Komposition. Die Künstler können immer nur ein mehr oder weniger kleines Bruchstück aus der Gesamterscheinung einer Gegend auf ein Bild bringen. Sie müssen, wenn sie ein stilvolles Kunstwerk schaffen, immer eine Auswahl aus den gegebenen Motiven treffen, und darum ist jede künstlerische Landschaft, auch wenn sie sich noch so streng an die Natur

Digitized by Google

hält, eine Komposition. Aber eine solche Komposition benutzt als Ausgangspunkt immer den Wunsch, irgendeinen formalen oder koloristischen Natureindruck charakteristisch wiederzugeben. Bei der Landschaft des Genter Altars ist das jedoch nicht der Fall. Sondern die Landschaft wird nur als Folie für die Handlung benutzt, und die einzelnen Teile der Landschaft entsprechen den Gruppen der Anbetenden. Diese Komposition ist als solche ohne realistische Erwägungen gemacht und besteht gerade so in ihrer Zusammensetzung aus Teilen, die nicht organisch verbunden sind, wie auch im übrigen die damalige Landschaftsmalerei keinen Blick für das Ensemble in der Natur hatte.

Daraus erklärt es sich leicht genug, warum sich so viele Unrichtigkeiten selbst in der Naturnachahmung bei diesen Bildern finden. Es mag ein Detail noch so scharf beobachtet sein, wenn es aber nicht im Zusammenhang gesehen ist, oder wenn es mit mehr oder weniger Willkür in eine Umgebung versetzt wird, wohin es natürlicherweise nicht gehört, dann wird eine wirkliche Richtigkeit doch nicht erreicht. So beklagt man vom Standpunkte des Geologen aus die Struktur der Felspartien auf den doch so wundervoll gemalten Flügeln, so läßt der Botaniker mancherlei an der Zeichnung der Pflanzen nicht gelten, und so sieht man vom allgemein künstlerischen Standpunkt bei einem Gemälde, das solch entschlossenen Realismus zeigt, nur mit Erstaunen eine Landschaft von derartig konstruiertem Parallelismus der Gliederung, wie er nicht nur im Verhältnis der Flügel zum Mittelbild, sondern auch in diesem selbst zu finden ist. Die Hügelreihe im Hintergrund mit zwei Hügeln rechts und links macht keinen natürlichen Eindruck. Sie muß bei dem sehr hoch genommenen Horizont die Tiefe des Bildes möglichst rasch schließen. Sie hat ferner die Aufgabe, den zwei Gruppen von Märtyrern und Märtyrerinnen, die vom Hintergrund aus zu dem im Mittelpunkt der Handlung und des Bildes stehenden Lamm wallfahrten, als Widerlager zu dienen; denn bei der primitiven und unorganischen Perspektive von Jan van Eyck würde ohne diesen Kunstgriff für die zwei Gruppen keine Standmöglichkeit mehr sein. Die Hügel sollen endlich durch ihre mannigfaltige Biegung Gelegenheit geben,

Digitized by Google

das Städtebild noch hereinzubringen, für das außerdem auch kein Platz mehr wäre. Da die Türme und hohen Gebäude immer wieder zwischen den Einsenkungen hervorlugen können, so hat der Künstler alles erreicht, was er wollte, hat alle sichtbaren Faktoren der Komposition an ihrem Platz untergebracht: freilich nur indem er der Natur Gewalt antat. Vom Standpunkt einer weiter fortgeschrittenen Landschaftsmalerei aus wird man das von Eyck eingeschlagene Verfahren eine Konstruktion nennen; wenn man jedoch bedenkt, wie wenig die vorhergehende Malerei verstanden hat, die einzelnen landschaftlichen Motive untereinander zu verbinden, so ist doch der Übergang zur neueren Malerei schon sehr klar ausgesprochen.

Was Eyck gemacht hatte, war zwar für die Altniederländer einige Jahrzehnte geltend; aber daneben bestand eine sogar sehr rasch vorwärts schreitende Entwicklung, und es gab auch nicht wenig Abwechslung. Eine Landschaft von Hugo van der Goes ist schärfer durchgebildet als die von Jan van Eyck, die holländischen Landschafter wie Dirk Bouts wissen eine tiefere koloristische Stimmung in der Landschaft zu geben als die Flamen; aber selbst am Ende der klassischen Zeit, bei Memling, ist noch kein solch tiefgehender, prinzipieller Unterschied zu beobachten, daß wir ihn hier zum Gegenstand einer Analyse machen könnten. Die Tendenz der Entwicklung des ganzen Jahrhunderts lief auf größere Unbefangenheit und Natürlichkeit hinaus, und so sind Memlings Landschaften viel einfacher, zwangloser und selbstverständlicher als Eycks große Konstruktion auf dem Genter Altar; jedoch das, was man eine um ihrer selbst willen gemalte Landschaft nennen könnte, begegnet uns erst im Anfang des 16. Jahrhunderts, z. B. bei Gerard David. Wenn wir den alten Nachrichten Glauben schenken, so haben zwar die Holländer schon im 15. Jahrhundert reine Landschaften gemalt, die Mannalese von Dirk Bouts in der Alten Pinakothek oder die Johannestafel, die im Kaiser Friedrich-Museum dem Geertgen von Sankt Johann zugeschrieben wird, lassen uns diese Angaben sogar recht wahrscheinlich dünken, aber so ganz natürlich sind sie alle doch noch nicht. Es fehlt ihnen allen die Distanz und die nur annähernd sichere Perspektive, auch die Fähigkeit, eine gewisse

Digitized by Google

Luftigkeit ins Bild zu bringen, war der alten Zeit noch nicht gegeben. Die Landschafter haften am Boden und am Objekt.

Das wird im 16. Jahrhundert anders: da kommt wie allgemein in die Bilder, so auch in die Landschafterei die Freiheit, und es stehen eine Reihe von Künstlern auf, deren Verdienst gerade auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei beruht. Von Gerard David und Patinir zu Pieter Brueghel dem Älteren über die O. Valckenburg und Bril und Elsheimer geht eine ununterbrochene schöne Entwicklungslinie zu Rubens und Rembrandt. Was in den sonst an Geschmack nicht sehr glücklichen Zeiten von der Mitte und vom Ende des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei geleistet wird, ist immer sehr viel besser als irgend etwas anderes in der damaligen Malerei. Selbst die Porträts sind nicht so gut und haben nicht denselben künstlerischen Wert, auch dann nicht, wenn sie, wie die Werke des berühmten Anthonis Mor, mit einer bedeutenden Technik gemacht sind.

Digitized by Google

JOACHIM PATINIRS TAUFE CHRISTI

UNTER den Landschaftsmalern vom Anfang des 16. Jahrhunderts nimmt wohl die Ehrenstellung Joachim Patinir ein, den Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise mit großem Lob erwähnt. Sein Hauptbild befindet sich in der Wiener Hofgalerie, eine Taufe Christi im Jordan. Obwohl wir andere Bilder dieses Meisters besitzen, bei denen der Landschaft noch mehr Aufmerksamkeit gewidmet ist als auf diesem, so ist doch hier der Künstler weniger auf die Erzählung als auf die Entfaltung eines reichen landschaftlichen Bildes bedacht gewesen.

Das Tal des Jordan gibt das Hauptmotiv. Aus den Bergen, die in blauer Ferne den Blick nicht etwa begrenzen, sondern auf eine Menge neuer Schönheiten lenken, fließt der gewaltige Fluß in weitem Bogen um einen felsigen Vorsprung herum, bis er in dem Vordergrund sich zu einer fast die ganze Breite des Bildes einnehmenden Wasserfläche erweitert. Hier kniet Johannes auf dem Boden des scharf eingeschnittenen Ufers und läßt aus der zierlich erhobenen Rechten das Taufwasser auf das Haupt des im Flusse stehenden Christus fallen. Die Örtlichkeit ist mit viel Liebe behandelt, und aus dem allerdings absonderlich gewählten Standort erklärt sich die Gruppe. Christus steht an einer Stelle im Wasser, an die er nur nach längerem Waten von einer seichten Uferpartie aus gelangen konnte, oder durch einen nicht unbedenklichen Sprung vom Ufer auf den kiesigen Grund, der den bloßen Füßen sehr unangenehm sein müßte. Das ist eine Unwahrscheinlichkeit, die wir um deswillen hinnehmen müssen, weil Patinir dafür eine Art von intimer Wirkung in der lauschigen Bucht gewonnen hat. Links im Mittelgrund sieht man die so oft gemalte Predigt des heiligen Johannes vor der großen Menge der Andächtigen und Neugierigen. Es ist gerade, als ob Patinir die Örtlichkeit für die Hauptszene mit Bedacht so gewählt hätte, daß dem Beschauer des Bildes Christus zwar die wichtigste Figur bleibt und daß er trotzdem gegenüber den Hörern von Johannis Predigt an einen vor zudringlichen

Digitized by Google

Blicken sicheren Platz gerückt sei. Es liegt Stimmung in diesem Arrangement.

Das Bild ist überhaupt sehr stimmungsvoll, freilich in einer bei der Reproduktion schwer kontrollierbaren Weise. Die prachtvolle blaue Farbe, die das Gemälde beherrscht, gibt, obschon sie nach altniederländischer Weise noch ziemlich kühl ist, der Szene etwas Anheimelndes und Überzeugendes, was den Landschaften des Quattrocento fehlt, und daher kommt auch die schöne Haltung, wegen der Patinirs Werke von jeher berühmt gewesen sind.

Es ist wohl sicher, daß Patinir hier nicht nur jene dekorativen Absichten im Bilde verfolgte, die von Eyck bis Memling in der Landschaftsmalerei das oberste Gesetz waren. Nicht mehr die Handlung soll die Hauptsache der Darstellung sein, sondern die Freude an der interessanten Gegend erfüllt den Künstler so sehr, daß er der Erzählung nicht mehr so viel Raum gewährt, wie es seine Vorgänger getan hatten. Die Figuren sind sogar, soweit die Komposition der Zeichnung nach in Betracht kommt, trotz aller vorsichtiger Erwägungen, nicht recht glücklich im Bild untergebracht. Sie stören etwas, und es schien mir immer, daß ohne sie die Wirkung des Ganzen viel freier wäre. So ist das Verhältnis gegenüber der alten Zeit geradezu umgekehrt.

Für die Behandlung der Gestalten hat dieser Umschwung eine Folge von großer Bedeutung. Das Bild ist nicht in dem aufs Monumentale gerichteten Stil der Renaissance gehalten. Es besitzt im ganzen etwas Kleinmeisterliches in dem bekannten guten Sinn des Wortes: d. h. wir begegnen hier einer zweiten Strömung der Kunst des 16. Jahrhunderts, und zwar derjenigen, der es beschieden war, damals die besten Werke hervorzubringen und vieles von der guten alten Kunst für die zweite Blüteperiode der niederländischen Malerei aufzubewahren. Es ist wahr, daß die Renaissance einen großen festlichen Zug hatte; aber es ist auch wahr, daß sie sich an edler Feinarbeit und vornehmen Schmuckformen freute. Die Gotik liebte die minutiöse Feinarbeit an sich, sie freute sich an ihr um der vielen geschickt behandelten Details willen; aber die freie reine, die klassische Form war nicht ihre Sache gewesen. So ist sie

Digitized by Google

schließlich zu wilden Überwucherungen gekommen, wie wir das bei dem interessanten Tempelgang Mariä schon beobachtet haben.

Die Renaissance hat dieses Erbe angetreten, aber sie hat es in sehr künstlerischer, vornehmer Weise verwaltet, und sie bringt nun die schönen antikisierenden Dekorationsmotive und eine neue glänzende Periode des Kunstgewerbes. Die allgemeine Zeittendenz, die schließlich denselben Ursprung hat wie die Monumentalmalerei des 16. Jahrhunderts, lief ihr aber entgegen, so wie wir aus Gebirgen, die eine Wasserscheide sind, die Ströme nach verschiedenen Himmelsrichtungen fließen sehen.

Dem ornamentalen Sinn der Renaissance entspricht es, daß schon im Beginne, mehr noch gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, die Miniaturbildchen, besonders die Miniaturlandschaften, beliebt wurden. Man sollte meinen, daß gerade das 15. Jahrhundert derartige Bilder in Menge hervorgebracht haben müßte; aber dieses hat erstens noch sehr streng zwischen Tafel- und Miniaturmalerei geschieden, zweitens war es viel zu sehr mit der mühseligen Erforschung der Welt der belebten Wesen beschäftigt, wußte noch viel zu wenig von der Landschaft und Perspektive, als daß es sich mit diesen Aufgaben der Kleinkunst hätte befassen können. Ausnahmen gibt es ja, aber sie bestätigen die Regel. Im 16. Jahrhundert jedoch, nachdem die Maler eine nur zu souveräne Herrschaft über die Technik erlangt hatten, begann die elegante Vedutenmalerei in der Landschaft, und auch von Patinir besitzen wir in Karlsruhe, Antwerpen und an anderen Orten Proben dieser neuen Kunst, die auf handgroßen Täfelchen weite Ausblicke in schöne Gegenden zu geben liebte. Wenn dann der Künstler mitunter größere Werke wie sein Hauptstück in Wien oder gar ein so umfangreiches Bild wie die Landschaft für des Quinten Massys Versuchung des heiligen Antonius im Prado schuf, so behalten auch diese den oben erwähnten kleinmeisterlichen Charakter.

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Fülle der wechselreichen Motive, mit denen Patinir das Bild ausgestattet hat. Noch immer haben wir es hier mit einer Landschaft zu tun, die der Künstler aus freier Phantasie zusammengestellt hat. So wenig wie Jan van

Digitized by Google

Eyck im Genter Altar eine bestimmte Gegend wiedergegeben hat, so wenig hat das Patinir getan. Aber er wendet dasselbe Verfahren zu einem anderen Zweck an. Für Eyck war die Absicht maßgebend, eine überirdisch schöne Szenerie als Grundlage für die mystische Anbetung des Lammes zu erfinden. Aus lauter einzelnen Motiven, die er da und dort gesehen hatte, schuf er ein Ganzes, das eben keine Erinnerung an eine bestimmte Gegend geben oder erwecken wollte. Aber bei Patinir ist das nicht mehr der Fall. Patinir hat zwar kein landschaftliches Porträt gezeichnet, aber der Beschauer muß sich doch sagen, daß er ähnliche Szenen und ähnliche Stimmungen schon gesehen hat und daß er sie gerne wieder sehen würde. Eine ausgesprochene Freude an den Schönheiten der freien Natur herrscht hier vor und deswegen kann sich auch Patinir nicht genug tun in der Häufung solcher Motive, die der Laie heute noch malerisch nennt. So verbindet sich die erstarkende Fähigkeit, eine eigene selbständige Landschafterei zu pflegen, mit der Freude am Ornamentalen, um die Feinarbeit in einem neuen Sinn erst recht zu betreiben.

Damit gewinnt die Landschaft als Kunstwerk an Reiz, aber noch nicht an Glaubwürdigkeit. Der dürre Baum im Vordergrund einer an prächtiger Vegetation so reichen Gegend ist zunächst ein Zugeständnis an die Komposition. Patinir wollte den Blick auf die Gruppe von Johannis Predigt nicht versperren, ferner steht der Baum im Zusammenhang mit der noch recht zeichnerischen Art von Patinirs Stil. Trotz der prächtigen Haltung des von der damaligen Modefarbe Blau beherrschten Kolorits ist das Bild nicht sowohl farbig als vielmehr tonig behandelt. Dem entspricht es, daß noch alle Formen von der feinen Zeichnung scharf umschrieben werden. Es wäre ein Mißgriff, im Vordergrund einen breiten, mit üppigem Laubschmuck ausgestatteten Baum anzubringen und in der Mitte die phantastische, zerklüftete Felspartie zu zeigen, die mit den dahinterliegenden unzähligen Kuppen der Berglinie immer wieder die Einzelform klar zur Geltung bringt. Dieser dürre Baum ist demnach stilistisch notwendig, aber einen schlicht natürlichen Eindruck macht er nicht. Er ist ja gewiß nicht unmöglich, nur

Digitized by Google

wahrscheinlich wird man ihn nicht nennen wollen; er sticht zu auffallend von der hinter ihm stehenden, stark belaubten Baumgruppe ab.

Ähnlich verhält es sich mit der eben erwähnten Felsgruppe in der Mitte, zu der noch einige kleinere kommen. Ob eine solche Dolomitenanlage denkbar ist, mag dahingestellt sein. Wenn man an die verwitterten roten Sandsteinfelsen in der Rheinpfalz denkt, kann man im Prinzip nicht abstreiten, daß Patinir wenigstens ähnliche Bildungen mit eigenen Augen gesehen hat, und doch macht der sehr zerrissene Felsstock nicht den Eindruck, eine Schöpfung der Natur zu sein. Er ist vielmehr eine Weiterbildung jener monströsen und konstruierten Felspartien, die schon im 15. Jahrhundert häufig waren und die ihrerseits wieder zurückgehen auf die felsigen, humuslosen Landschaften des späten Mittelalters. Überall im Quattrocento, bei Mantegna, bei Schongauer und bei so manchem altniederländischen Bilde finden wir diese uns heute phantastisch erscheinenden Felsgruppen. Patinir hat sich also an eine sehr alte Tradition gehalten, und das Motiv ist bei ihm in einem neuen Sinn insofern verwertet, als wir uns der Gezwungenheit mehr durch Überlegung als durch ein unmittelbar eintretendes Gefühl bewußt werden. Er weiß in die Landschaft Zusammenhang zu bringen; denn trotz mancher Altertümlichkeit gehört das schöne Wiener Bild der nordischen Frührenaissance an.

Digitized by Google

DER VOGELDIEB VON PIETER BRUEGHEL D. Ä.

DIE Blüte der altniederländischen Landschaftsmalerei fällt trotz der Verdienste von Joachim Patinir in jene späte Zeit, wo wir kaum mehr von altniederländischem Stil sprechen können, und wo sich bereits viele Anzeichen einer neuen größeren Kunst finden. Pieter Brueghel der Ältere ist derjenige, der hier als der Fortschrittlichste und Beste gelten darf. Er war in alter Zeit, so wie er es heute noch ist, ein sehr populärer Künstler. Seine Bilder sind viel kopiert worden und in den Originalen sehr selten; so wird vielfach grobe Dutzendarbeit mit seiner eigenen viel besseren verwechselt. Aber auch sie selbst ist nicht annähernd so fein wie die seines von ihm sehr unbekümmert ausgenützten Vorbildes, Hieronymus Bosch. Es scheint mir darum, daß man ihm gegenüber im allgemeinen noch nicht den richtigen Standpunkt gefunden hat und ihm bald zu wenig, bald zu viel Ehre antut. In der Figurenmalerei ist er jedenfalls nicht sehr bedeutend. Dagegen sind seine Landschaften — zumal für die Mitte des 16. Jahrhunderts — ungewöhnlich gut. Ich wähle aus ihnen das berühmte Stück vom Vogeldieb, wie man es früher nannte, oder vom geraubten Vogelnest, wie jetzt vorgeschlagen wird. Es sind in der an Brueghel so reichen Wiener Hofgalerie andere Bilder, die als reine Landschaften noch charakteristischer sind; aber für unsere Zwecke ist doch wohl der Vogeldieb am besten geeignet.

Wir sehen eine flache belgische Landschaft: zum erstenmal in niederländischer Malerei wirkliche unverfälschte Heimatkunst, ohne daß der Künstler irgendeinen Versuch gemacht hätte, die Landschaft durch eine sogenannte malerische Zutat interessanter zu machen. Brueghel leistet hier positive Arbeit als Schilderer seines schönen Vaterlandes, so wie er auf seinen Reisen schon gewohnt war, die Gegenden, die ihm gerade gefielen, treu nachzuzeichnen. Man kann vielleicht nicht sagen, daß ihm die Natur alles gewesen sei; aber in Sachen der Landschafterei war sie ihm doch wohl mehr als einem uns bekannten Niederländer vor ihm. In Deutschland war man ja schon in weit früheren Zeiten auf jene Echtheit bedacht

Digitized by Google

gewesen, die Brueghels Landschaften auszeichnet; aber auch die Deutschen haben selbst bei ihren besten Künstlern die malerische Naturtreue nicht erreicht, die wir bei Brueghel bewundern. Wenn wir von Brueghels Vogeldieb auf Patinir oder gar Jan van Eyck zurückblicken, wird der Fall sich ohne weiteres zugunsten des Hauptmeisters populärer Kunst im 16. Jahrhundert entscheiden, soweit die unverkünstelte Wiedergabe der Natur in Betracht kommt.

Das ist ein sehr interessanter Umstand; denn die Zeit von Pieter Brueghel galt sehr lange als eine Epoche der schlimmsten Unnatur, des pedantischen akademischen Wesens, und auch Brueghel wurde weniger seiner Malerei wegen als wegen des Inhalts seiner Bilder geschätzt. Hier liegt ein offenkundiger Widerspruch vor, und es gilt zu untersuchen, ob es sich nur um einen Widerspruch im Urteil oder um einen Gegensatz in den kunsthistorischen Tatsachen handelt. Zunächst darf als ausgemacht gelten, daß das 15. Jahrhundert in Beziehung auf echten Realismus höher geschätzt wird als die Mitte des 16. Jahrhunderts, und daß Künstler wie Jan van Eyck oder Memling dem Pieter Brueghel sehr vorgezogen werden. Das könnte zur Meinung führen, daß diese höhere Wertschätzung auf der Erkenntnis eines höheren Verdienstes in der künstlerischen Darstellung der Natur beruht. So werden sich auch viele den Fall denken. Jedoch ist diese von mir eben im Anschluß an die herrschende Auffassung gebrachte Nebeneinanderstellung nicht berechtigt. Die höhere Wertschätzung der Meister des klassischen Quattrocento beruht auf ihrer an sich überlegenen Kunst, trotzdem sie in Hinsicht des Realismus sehr gebunden und lange nicht so sehr entwickelt gewesen sind wie die Künstler um 1550.

Wenn wir diese Trennung vornehmen, dann wird sich für die Beurteilung der so sehr ungerecht und launenhaft behandelten Maler von der Mitte des 16. Jahrhunderts der Grundsatz ergeben, daß die alte, von den Jahrhunderten überlieferte Beurteilung im wesentlichen zutrifft; aber nur hinsichtlich des künstlerischen Wertes. Daß dagegen die Kunst von 1550 trotz der geringeren persönlichen Bedeutung der Maler eine sehr kräftige Tendenz nach oben hatte,

Digitized by Google

und daß damals schon der Aufstieg zur reinen Höhe des 17. Jahrhunderts begonnen hatte. Diese Tendenz aber war die ungesuchte Natürlichkeit. Wir erkennen sie jetzt, können sie aber nur für die Landschaft und das Stilleben zugeben, also nur für einzelne Faktoren, während im ganzen der freie disziplinierte Geschmack des 15. Jahrhunderts und im besonderen die Fähigkeit fehlt, die Figuren glaublich und natürlich zu bilden.

Aus diesem Grunde habe ich den Vogeldieb als Probe für Brueghels Kunst gewählt; denn es kommen hier seine Vorzüge als Landschafter zur vollen Geltung, und doch gibt die Behandlung der Figuren eine laute Warnung, daß wir bei dem Bilde und Künstler vor einer problematischen Erscheinung stehen. Es ist schwer zu sagen, was Brueghel mehr gereizt hat: die Schilderung der Landschaft oder der Volkstypen oder endlich die ziemlich plump vorgetragene Erzählung. Wir wollen die Analyse mit dieser beginnen: ein Bauernjunge ist auf einen Baum geklettert und nimmt ein Vogelnest aus. Das ist recht genremäßig vorgetragen, und Brueghel vergißt darum nicht, daß mit solchen Freveltaten kleine Unglücksfälle verbunden sind; der Junge verliert seine Haube. Unter dem Baum steht ein großer Lümmel von einem Bauern. Er deutet mit dummschlauem Lächeln auf den Vogeldieb und hält in der andern Hand einen kurzen Stock. Dieses Attribut wurde früher dahin ausgelegt, daß der Bauer dem Jungen auflauere und ihm einen warmen Empfang bereiten wolle. Gustav Glück aber hat in seiner 1910 erschienenen Ausgabe von Brueghels Bildern in der Wiener Hofgalerie ein flämisches Sprichwort zitiert und das Bild als seine Illustration bezeichnet. Es lautet: »Wer weiß, wo das Nest ist, weiß es zwar; doch nur, der es raubt, besitzt es.« Glück fast die Gebärde des Bauern darum nicht als drohend auf, sondern glaubt, daß er »nur auf den glücklicheren Nesträuber hinweise«. Ich halte nun zwar die ältere Auffassung für richtig. Der Stock ist ein gar zu ominöses Zeichen; aber selbst, wenn die neuere Erklärung richtig ist, bleibt die Tatsache, daß inmitten eines reizenden, fast intimen Landschaftsbildes eine sehr handgreiflich erzählte Geschichte steht, handgreiflich auch in dem Sinn, daß trotz der obigen Deutungsverschiedenheit

Digitized by Google

der Beschauer nachdrücklich auf den Inhalt gelenkt wird. Die alte reine Künstlerfreude am Malen und an der Neuschaffung der Natur ist nicht mehr vorhanden. Seitdem die Religion nicht mehr die einzige Quelle der figürlichen Sujets ist, haben die Maler gelernt, mit der Erzählung zu rechnen, und gar nicht selten sind es im 16. Jahrhundert Stoffe von einer sehr zum Nachdenken zwingenden Art, die auf eine fast gelehrte Weise dargestellt werden. Je nach dem Charakter des Künstlers und dem Stande oder der Bildung seiner Käufer wird es ein mehr oder minder vornehmes Thema sein, was er behandelt; aber dem Inhalt wird eben hier wie dort eine große Rolle in dem Bilde zuerkannt. Demgegenüber ist nun die historische Tatsache von größter Bedeutung, daß, wie der vorliegende Fall beweist, diese selbe Zeit doch in den Teilen des Gemäldes, die zum Inhalt in keiner engen Beziehung stehen, die rein malerischen Interessen auf das glücklichste förderte. Platter Formalismus und geistreiche Naturbeobachtung gehen damals miteinander Hand in Hand.

Woher diese seltsame Verbindung kommt, ist noch nicht untersucht worden, zumal man sie ja gar nicht beachtet hatte. Man hat bei der Beurteilung der Kunst jener Zeit die gleichen irrtümlichen Anschauungen gehabt, die auch das Studium der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts so sehr erschwert haben. Es ist üblich, die Kunst in eine realistische und, sagen wir vorsichtig, in eine nicht realistische zu teilen und diese zwei als feindlich einander entgegenzustellen. Diese recht äußerliche Einteilung ist vielleicht zum leichten Klassifizieren sehr bequem; aber sie hat mit dem Wesen der Entwicklungsgeschichte nichts zu tun. Jede Generation hat ihre bestimmten Formeln für das Zeichnen, für die Farbe und für die Komposition. Diese machen den Stil der betreffenden Zeit aus. Innerhalb dieser gemeinschaftlichen Grenzen gibt es dann mancherlei Abweichungen, je nach der Individualität eines Künstlers oder der Schule, der er angehört oder angehört hat. Um 1550 war in Belgien die gesamte Malerei, was die Figuren betrifft, vom Fluch der Korrektheit befallen. Die einen malten korrekte Akte, und sie werden danach Romanisten genannt, die anderen malen wie Brueghel oder Pieter Aertsen korrekt behandelte Bauern und werden danach

Digitized by Google

Genremaler genannt. Die ersten tadelt man als langweilige Verderber der heimatlichen Kunst, die andern werden als die verdienstvollen Vorläufer einer neuen großen Kunst gefeiert. In der Tat malt aber Franz Floris der Erzromanist seine Akte genau mit den gleichen Mitteln, nach den gleichen Grundsätzen und mit denselben Formeln, mit denen Pieter Aertsen seine Bauern oder Köchinnen malt. Auch Pieter Brueghel gehört als Figurenmaler in diese Gruppe; denn er war nicht umsonst in Italien gewesen.

Gustav Glück hat in seinem oben erwähnten Buch diese Verhältnisse berührt, scheint mir sie aber nicht ganz richtig gedeutet und darum auch nicht richtig erklärt zu haben. Er spricht davon, daß diese Bauernbilder keineswegs zur Ergötzung des gemeinen Mannes bestimmt waren, sondern daß sie zur höfischen Kunst gehörten. Das ist ohne Frage richtig. Nicht umsonst besitzt die alte Habsburger Sammlung den großen Schatz an Brueghels Gemälden. Wenn aber Glück sagt, daß wegen des Inhalts diese Bilder in den vornehmen Kreisen so sehr beliebt waren, so gibt er damit nur die eine Hälfte des Tatbestandes an. Die Kreise, die sich an der geschmacklosen Einrichtung des Hofnarrentums erfreuen konnten, hatten gewiß auch eine rein gegenständliche Freude an grotesken Bildern aus dem Volksleben. Aber wenn diese Bilder nicht auch formell den Gemälden der jeweilig herrschenden Kunstrichtung entsprochen hätten, würden sie nicht in jene großartigen Kunstsammlungen als besondere Kunstschätze gekommen sein. Man sammelte sie nicht wegen der dargestellten Schnurren, sondern weil man sie für gute Gemälde hielt, weil sie dem künstlerischen Geschmack eben so entsprachen, wie die der anderen führenden Künstler.

Damit kommen wir nun endlich zur Lösung des Problems, das nur scheinbar widerspruchsvoll ist. Das Streben der damaligen Malerei nach Korrektheit hatte zwar die künstlerische Feinheit der Figuren beeinträchtigen können, aber es mußte der Entwicklung der Landschaft nützlich sein; denn bis dahin war eine gewisse Willkür selbst bei so guten Meistern wie Patinir nicht zu verkennen. Nun aber galt es, die Szenerien so zu geben, wie sie wirklich sind, und damit entstand die Möglichkeit der ausgezeichneten Landschaften, wie sie

Digitized by Google

Brueghel gemalt hat. Da auch, wie wir gesehen haben, die Landschaftsmalerei als die jüngste der Disziplinen noch in voller Kraft war und nicht unter Alterserscheinungen zu leiden hatte, wie das religiöse Bild oder das Porträt, so wurde ihr der bei Brueghel zu beobachtende Aufstieg erst recht leicht. Eben die Forderung der akademischen Kunst, in möglichst großer Vollständigkeit die Details richtig und organisch zu geben, nicht mehr wie im 15. Jahrhundert sich mit einzelnen Problemen zu begnügen, führte in der Landschafterei zu der Blüte, die sie um das Jahr 1550 erlebt hat. Es liegt also kein Widerspruch vor, wenn man bei Brueghel derbe, massiv behandelte Bauerngestalten und dann feine Landschaften auf derselben Tafel findet.

Digitized by Google

ZWEITE ABTEILUNG
ALTDEUTSCHE GEMÄLDE

Digitized by Google

DIE MÜNCHENER VERONIKA

DIE deutsche Malerei hat im Quattrocento dieselben Aufgaben zu lösen gehabt wie die niederländische, hat aber auf ganz andere Weise gearbeitet, ist bald weit hinter ihr zurückgeblieben, bald hat sie sie in Einzelheiten — selten genug — übertroffen, bis sie in der Renaissance durch Meister wie Dürer und Holbein schließlich das Übergewicht erlangte und als anerkannte Siegerin dastand.

Die Geschichte der deutschen Malerei in der gotischen Zeit ist sehr kompliziert. Die vielen Stämme hatten sehr verschiedenartige Begabung für Kunst, manche waren reich an künstlerischen Interessen, wie die Schwaben oder die Franken, andere waren gleichgültiger und lebten mehr vom Import, so besonders die östlichen Provinzen. Aber nicht nur nach den einzelnen Stämmen darf man die deutschen Maler jener Zeit gliedern, sondern in den Gegenden, wo von alter Zeit her reiche Kultur war, am Rhein oder in den deutschen Gauen, haben die einzelnen Städte ihre eigenen Schulen, und man darf mit Recht von einer Kölner, einer Ulmer oder einer Nürnberger Schule sprechen.

Ähnliches findet sich in den Niederlanden auch. Die Brügger Kunst ist anders als die Antwerpener, und diese ist wieder anders als die Haarlemer. Aber so viele Stadtschulen gibt es natürlich in den Niederlanden nicht wie in Deutschland, und der Unterschied ist nicht so groß wie bei den deutschen. Von Amsterdam bis nach Brüssel ist es auch schon in jener wanderlustigen, stets reisefertigen Zeit nicht gar weit gewesen; aber von München bis nach Lübeck, von Regensburg nach Hamburg waren es sehr weite Strecken. So konnte wohl ein Amsterdamer Maler in reger Fühlung mit der höfischen Kunst von Brügge bleiben, aber zwischen München und Lübeck gab es so gut wie keine Verbindung, wenn wir auch wissen, daß ab und zu einmal ein süddeutscher Künstler nach dem Norden verschlagen worden ist oder ein norddeutscher im Süden Boden faßte.

Die deutsche Malerei ist der niederländischen darum in einem wichtigen Punkt sehr nahe gestanden. Es fehlte ihr an der künstlerischen

Digitized by Google

Konzentration, gerade wie es dem Lande an der politischen Einigkeit fehlte. In den Niederlanden halfen alle Provinzen künstlerisch zusammen. Wenn auch Unterschiede bei den einzelnen Stämmen und Städten zu beobachten sind, so traten diese zurück gegenüber der Gemeinschaftlichkeit der künstlerischen Auffassung. Der Fortschritt ging immer auf der ganzen Linie vor sich. Wenn irgendwo in den Niederlanden eine wichtige Neuerung eintrat, so sahen sie die Künstler in allen Nachbarstädten und machten sie sich auch zu eigen.

Das konnte in dem kleinen Lande geschehen. Aber in dem viel weitläufigeren Deutschland war das — abgesehen von der politischen Zerrissenheit — unmöglich. Für den ganzen Verlauf des 15. Jahrhunderts bedeutete das für die deutsche Malerei einen Nachteil. Im wesentlichen mußten die Stämme und mußten manche Städte die Entwicklung aus dem unrealen mittelalterlichen Stil zum realistischen des Quattrocento nach ihrer eigenen Fasson vornehmen. So ging alles viel langsamer vor sich als in den Niederlanden. Die deutsche Malerei hatte damals ihrer stammverwandten Nachbarin gegenüber etwas Zurückgebliebenes an sich.

Wir dürfen aber nicht übersehen, daß deutsche Kunst im allgemeinen damals sehr hoch stand. Wir hatten das prachtvolle Kunstgewerbe, wir hatten die sehr edle Plastik und in der Architektur die großen Baumeister, die gerade damals so manches Wunderwerk der deutschen Dome entweder aufführten oder zu Ende brachten. Damals auch erfanden die Deutschen die Buchdruckerkunst und druckten jene wunderschönen Bücher, die heute noch nicht übertroffen sind; damals endlich erfanden sie den Kupferstich und schufen in ihm wie im Holzschnitt jene vielbegehrten Werke, die heute mit kaum mehr erschwinglichen Preisen bezahlt werden, nicht nur weil sie selten, sondern weil sie so kunstvoll sind.

Also lag es gewiß nicht an einem gewissen Mangel an Potenz oder Geschmack, wenn Deutschland im 15. Jahrhundert in der Malerei den Niederländern nicht gleich kam, sondern es fehlte die Schulung. Die enge Fühlung der Künstler unter sich, die wir bei den Architekten finden, gab es für die Maler nicht. Dafür ist eine

Digitized by Google

unendliche Reichhaltigkeit an Ideen zu bemerken und eine Kühnheit in der Aufrollung von stets neuen Problemen, wie wir sie selbst in den Niederlanden nicht treffen.

Die Deutschen verstanden nicht Maß zu halten. Sie versuchten vielerlei, und damit mußten sie des großen Vorteils entbehren, den eine zielbewußte Selbstbeschränkung immer haben wird. Der eine Stamm widmete sich besonders der Raummalerei, der andere der Landschafterei, einer pflegte feine Gefälligkeit, ein vierter herbe Charakteristik, und so finden wir ein sehr vielfältiges Wesen bei der deutschen Quattrocentomalerei. Überall kräftige, oft vielversprechende Ansätze, aber nirgends Reife. Das Bild der deutschen Malerei ist damals nicht einheitlich und mit einzelnen Ausnahmefällen auch nicht sehr erfreulich. Dann kamen aber gegen Ende des 15. und am Beginn des 16. Jahrhunderts die großen Meister, die mit starker Hand alle die Teilresultate zusammenzogen. Da erstand die Blüte deutscher Malerei. Dürer und Holbein waren nur möglich, weil im 15. Jahrhundert die Deutschen in einer oft recht naiven Weise ihre Kräfte an Problemen versucht hatten, die für jene Zeit im allgemeinen und für die wenig geschulten deutschen Maler im besondern zu schwer gewesen waren, die aber doch auch in Angriff genommen werden mußten. Was das 15. Jahrhundert in ungemessenem Wagemut unternommen hatte, wurde von der Renaissance zur Reife gebracht.

Man wird wohl annehmen dürfen, daß die deutsche Kunst eine ähnliche Entwicklung genommen hat wie die niederländische. Sie hatte auch bereits im 14. Jahrhundert und gegen Anfang des 15. eine hohe Blüte erreicht, an der uns noch heute der erlesene Geschmack überrascht. Zeugen dafür sind eine große Anzahl von Gemälden, die alle aus Lokalschulen hervorgegangen und durch das Band des Zeitstiles unter sich verbunden sind. Von München bis nach Hamburg geht diese schöne Kunst, die man die letzte rein mittelalterliche nennen darf. Eine ähnliche hat in Frankreich und in den Niederlanden bestanden, aber aus jenen Schulen ist uns nur Weniges erhalten und das kann sich meistens an Qualität mit den deutschen Werken nicht messen. Es ist eine sehr merkwürdige Tatsache,

Digitized by Google

daß die Deutschen am Anfang des 15. Jahrhunderts eine so hervorragende Stellung eingenommen hatten, aber im Verlaufe des Jahrhunderts aus ihr weichen mußten, bis sie sie um 1500 wieder zurückgewannen.

In der niederländischen Abteilung habe ich diese spätmittelalterlichen Gemälde nicht mit hereingezogen, weil sie dort nicht so bedeutend sind; aber für die Entwicklung der deutschen Malerei kann man sie nicht entbehren. Es ist schwer, aus der Fülle der zu Gebote stehenden Gemälde ein einzelnes oder nur einige wenige herauszugreifen.

Das edelste Stück unter allen, die hier in Frage kommen, wird wohl die heilige Veronika mit dem Schweißtuch Christi in der Münchener Pinakothek sein. Sie gehört der Kölnischen Schule an und wurde bald nach 1400 gemalt. Früher galt sie als ein Hauptwerk des berühmten, aber für uns nicht mehr greifbaren Meisters Wilhelm, der jedoch schon gestorben war, ehe das Bild gemalt wurde. Wer es gemalt hat, kann auch vermutungsweise nicht gesagt werden, nur die Zugehörigkeit zur Kölner Schule steht fest. Wie gut und für seine Zeit meisterhaft es ist, ersieht man am besten aus dem Vergleich mit einer etwas veränderten und wesentlich schwächeren Wiederholung, die sich in der Londoner Nationalgalerie befindet. Es handelt sich hier wirklich um ein bedeutendes Kunstwerk, das die letzte und feinste Spitze der spätmittelalterlichen Malerei ist. Diesen Umstand muß man zunächst ins Auge fassen; denn wie die altniederländische Malerei nur deswegen so groß wurde, weil ihr eine schon sehr bedeutende, wenn auch altertümlich befangene Kunst vorausgegangen war, so ist auch die Entwicklung deutscher Quattrocentomalerei erst verständlich, wenn man sieht, daß im Anfang des Jahrhunderts Meister von Rang am Werke waren. Ihre Nachfolger haben sich zwar dann im Gegensatz zu ihnen, aber doch aus ihnen heraus entwickelt. Es ist eine der klarsten Illustrationen der Tatsache, daß auch die Kunstgeschichte mit der Berührung und Aufeinanderfolge der Extreme zu rechnen hat. Nur daß in Deutschland diese Feindseligkeit der Prinzipien nicht so stark war wie in den Niederlanden.

Digitized by Google

Das Thema ist an sich sehr einfach. Die Heilige zeigt dem gläubigen Beschauer das Tuch, auf das Christus sein leidvolles Haupt eingedrückt hatte. Aber der Künstler hat diese Einfachheit nicht mehr beibehalten. Er fügt unten rechts und links je zwei Engelgruppen bei, die mit ihren zarten frischen Kinderstimmen einen hehren Gesang zu Ehren Christi und der Veronika anstimmen. Das ist ein Motiv der alten Kunst, das dem 15. Jahrhundert lieb geblieben ist, und das wir bei Eyck ebensogut finden wie noch bei Dürer. Man könnte vielleicht meinen, daß hier die Engel hauptsächlich der Stimmung wegen angebracht sind; aber man denke sie sich weg — wie sie in der Tat auf dem Londoner Bilde fehlen — und man wird eine sehr bedauerliche Lücke in der Komposition spüren, d. h. diese Engel sind nicht nur des Inhalts wegen, sondern aus künstlerischen Erwägungen der Hauptgruppe angegliedert worden. Der uns leider unbekannte Maler war nicht mehr so ganz unerfahren und verstand gut sein Werk auf die schöne — nicht nur auf die lehrreiche oder erhebende — Wirkung hin zu gestalten. Er hat sogar gewissen malerischen Ehrgeiz gehabt; denn er hat auf feine Farben gehalten und hat sie in einem fein gefühlten Ton zusammengefaßt. Trotz der Restaurierungen ist das Rot am Gewande der Veronika heute noch sehr intensiv, ist der Ton bei Christi schwärzlichem Antlitz außerordentlich tief und sind die bunten Engelein ganz entzückend als bunte Erscheinungen.

Die Farbe ist freilich durchaus abstrakt oder — wenn das Wort erlaubt ist — kunstgewerblich. Sie hat mit der Wirklichkeit wenig oder nichts zu tun. Sie entspricht völlig dem Kolorit, wie wir es auf den Emails des 14. Jahrhunderts treffen, besonders auf ihren Rankenbordüren. Das translucide Email der gotischen Goldschmiede hat gewiß den Malern des 15. Jahrhunderts noch als Vorbild gedient. Und man muß zu ihrer Ehre sagen, daß sie sich mit gutem Erfolg bemüht haben, ihrem Muster wenigstens nahe zu kommen. Auch das ist wieder ein Zeichen dafür, daß wir bei dem Meister der Münchener Veronika schon mitten im Fluß der Entwicklung sind, und daß wir bei dem Bilde nicht mehr vor dem ersten Anfang stehen. Aber immerhin bleibt es bestehen und ist sehr wich-

Digitized by Google

tig, daß die Farbe auch insofern etwas Kunstgewerbliches an sich hat, als die schöne Materialwirkung dem Künstler sehr zustatten kam und er nicht auf Treue und Natürlichkeit schaute.

Hiermit hängt zusammen — ist aber nicht ausschließlich daraus zu erklären — daß Christi Haupt so dunkel gehalten ist. Es ist von einem durchsichtigen prachtvollen tiefen Braun, zu dem die etwas mehr naturfarbige grüne Dornenkrone ausgezeichnet steht. Diese tiefe Farbe hat nicht nur der Meister unseres Bildes für den Kopf im Tuch der Veronika gewählt. Sie ist ikonographisch als schwarz oder wenigstens schwärzlich-braun festgelegt. Das hat Aldenhoven in seiner Geschichte der Kölner Malerschule mit Beziehungen zur Mystik erklären wollen. Es wird aber wohl einfacher als eine unverstandene Nachbildung der alten byzantinischen schwarz gewordenen Ikones sein. Ohne sich weiter über den Tatbestand zu besinnen, nahm die spätmittelalterliche Malerei es als ein Gesetz hin, daß Christus auf dem Tuch der Veronika schwarz sein müsse. Aber gerade diesem Umstand gegenüber ist es sehr lehrreich, zu sehen, daß auf unserem Bilde diese dunkle Farbe des Gesichts so wundervoll durchsichtig gehalten ist. Der Künstler arbeitet die überkommene Vorschrift nach seinem Geschmack aus.

Wie gut aber auch der Geschmack ist, so kann er uns nicht darüber wegtäuschen, daß dem Maler — mit Ausnahme einiger später zu erwähnenden Details — jede Absicht fehlt, die Wirklichkeit zu zeigen. Er begnügt sich mit Andeutungen, aus denen wir klar erkennen, was er darstellen will, aber er kann nicht das Sichtbare der irdischen Welt neuschaffen, so daß wir Heutige uns noch daran erfreuen könnten, wie er die Schönheiten der Erde auf seine Weise gesehen und nachgebildet hat. Gewöhnlich pflegt man zu sagen, daß die Künstler jener Zeit nicht nur nicht realistisch malen konnten, sondern es auch nicht wollten. Das wird wohl nicht richtig sein. Wenn wir die schriftlichen Zeugnisse, wie sie uns schon aus dem tiefen Mittelalter, im besonderen über Meister Wilhelm vorliegen, darauf hin prüfen, so besteht kein Zweifel, daß das Publikum — und mit ihm sicherlich auch die Künstler, aus den schwachen Andeutungen so viel heraus lasen, wie die späteren Menschen aus den

Digitized by Google

Werken der immer mehr auf Naturtreue ausgehenden Kunst. Sie gaben so viel, wie mit den Mitteln des Stiles, den sie vertreten, zu geben war. Dieser Stil aber war wohl reich an Empfindung, an religiösem und menschlichem Gehalt, aber arm an Sinn für die Tatsächlichkeit des Lebens und der Natur.

Es fehlte vor allem der Sinn für Einheitlichkeit der Proportion. Wir haben schon bei der Betrachtung der altniederländischen Landschaftsmalerei gesehen, daß für sie lange Zeit, nach dem die Figuren im wesentlichen schon richtig gebildet waren, die Beobachtung der Proportion im Bilde noch fehlte. In der frühen Stufe der Kunst, die bei der Münchener Veronika vorliegt, fehlt auch die Proportion innerhalb der Figuren. Die Heilige hat sich der Künstler als stehende Figur gedacht; denn er hat den Boden angedeutet, auf dem sie und die Engel sich befinden; aber er hat dann doch nicht darauf Rücksicht genommen, daß sie wesentlich länger sein müßte als das Tuch mit Christi Haupt, und weil dieses Haupt für ihn die Hauptsache ist, so wird die Heilige zum Symbol der Handlung, und er verzichtet auf alle Realistik. Ihr Köpfchen, das an sich sehr holdselig ist, erscheint zwergenhaft klein über dem dornenwunden Antlitz von Christus. Die Gestalt selbst verschwindet völlig, und der Maler läßt uns nicht einmal die Füße sehen, die auf dem Plattenbelag des Bodens aufstehen müßten. Die Engel aber macht er gar so klein, daß sie durch ihre bunten Flügel und Gewänder nur noch als farbiger Schmuck der Tafel dienen und uns ihrerseits wieder die Handlung versinnbildlichen müssen, jedoch sind auch ihre Proportionen unmöglich.

Es liegt eine gewisse Gefühllosigkeit für den organischen Zusammenhang in der eben besprochenen Erscheinung, und so ist denn auch durchgehends keine Rücksicht auf optische Wahrheit genommen. Das Gesichtchen der Heiligen ist blut- und fleischlos. Die Haare sehen unter dem Tuch in schematischen Löckchen vor, die ohne jede Stofflichkeit gemalt sind. Sie könnten auch irgend etwas anderes sein, aber weil wir wissen, was an dieser Stelle des Kopfes solche braune Röllchen zu bedeuten haben, so nehmen wir sie als Haare hin. Die Finger an den Händen sind knochenlos und ohne

Digitized by Google

Artikulation, und so ist eben die Heilige nicht näher als eine Frau geschildert, die auf Erden gelebt hat und da noch möglich ist. Trotzdem wirkt sie sehr vornehm, und man kann leicht beobachten, daß der Künstler nicht nur eine überirdische Figur bilden wollte, sondern die aristokratischen Damen vor Augen hatte, wie er sie bei festlichen Gelegenheiten sah.

Ganz entzückend sind in ihrer Art die kleinen Engel links und rechts unten. Sie sind durch eine liebenswürdige Drolerie belebt, die durchaus nicht den frommen Charakter des feierlichen Bildgedankens stört. Sie sitzen munter und etwas zappelig am Boden, wie eben Kinder sind, schauen nach allen Seiten, nach rechts und links und rückwärts, so daß sie sich im vollen Sinn des Wortes die Hälse verdrehen. Das ist nun aber doch wieder eine unbeabsichtigte Wirkung. Der Maler kann keinen richtig gebauten Körper malen, und darum empfindet er die sonderbar gerundeten Bewegungen der Engel nicht als Fehler.

Aber nun ist doch im einzelnen bei der schönen Tafel mancherlei, was auf den herannahenden Umschwung im Stil sehr deutlich hinweist. Zunächst: die Dornenkrone. Sie ist weit entfernt, botanisch korrekt zu sein. Aber im Vergleich zu den Händen der Engel und selbst der heiligen Veronika ist sie sehr gut und vor allem sehr detailliert in der Form. Die echten riesigen, grausamen Dornen des Orients hat der Maler ja wohl nie gesehen, aber er kannte von Bildern und Statuen her die Dornenkrone, wie sich ihr Typus in der christlichen Kunst gebildet hatte, und nicht ohne deutliche Erinnerung an die Stacheln des Rosenstrauches macht er nun das stachelige Marterinstrument in voller Anschaulichkeit und so charakteristisch wie ihm nur möglich war. Hier sieht man ganz klar, daß die Kunst schon damals nicht völlig darauf verzichtete, die Wirklichkeit nachzuahmen. Sie versucht es, wo sie konnte; allerdings war ihr noch wenig Gelegenheit dazu gegeben. Die lebenden Körper waren dafür zu schwer, aber das ruhige unbewegliche Objekt, das wir im Bilde das Stilleben nennen, wird schon in den Bereich der Kunst mit jenen Absichten gezogen, die wir auch heute noch ihm gegenüber haben. Die Dornenkrone soll echt wirken; sie hat keine tiefere

Digitized by Google

geistige Bedeutung im Bild. Sie ist nur als Gegenstand für den Beschauer und den Künstler interessant. Je deutlicher er sie macht, je leichter sie erkennbar ist, desto größer wird ihre Wirkung sein.

So ist nun auch das Tuch, sind auch die Gewandpartien bei der heiligen Veronika trotz aller Regelmäßigkeit der parallelen Fältelung in der Hauptsache genügend richtig gezeichnet, daß ihr Charakter ohne weiteres erkennbar wird. Es wird dem Beschauer gezeigt, daß die Heilige ein Tuch in der Hand hält, das in der Mitte einsinken und tiefer herabhängen muß als an den Enden, die an der Hand hochgehalten werden. Die Falten sind aus der Situation erklärt. So ist das auch bei dem Gewand der Fall. Freilich ist keine Stofflickeit erreicht, und das Kolorit steht nicht in Beziehung zur Wirklichkeit. Man kann darum von einem rein realistischen Streben nicht sprechen; immerhin liegt eine bereits wohl gelungene und jedenfalls bewußte Nachahmung von sichtbaren Gegenständen vor. Darum dürfen wir auch hier konstatieren, was wir schon bei anderer Gelegenheit getan haben: am Anfang der realistischen Kunst steht das Stilleben und das Detail.

Digitized by Google

STEPHAN LOCHNERS DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL

EINIGE Jahrzehnte nach dem in seiner Grundlage noch mittelalterlichen Stil des Meisters der Münchener Veronika herrschte in Köln eine andere Kunstrichtung, die schon entschieden auf den Realismus des 15. Jahrhunderts lenkte, aber sich doch nicht ganz unbefangen zu ihm bekannte. Das ist der Stil jenes Stephan Lochner, der zwischen 1430 und 1450 der Hauptmeister der Kölner Schule gewesen ist. Ich will nicht versäumen, hier einzuschalten, daß, so weit der Name in Betracht kommt, die Lochner-Frage auf der Hypothese beruht, daß dieser Künstler wirklich der Urheber des Bildes sei, das wir jetzt das Kölner Dombild nennen, und daß das Dombild mit einem Werke identisch sei, das Abrecht Dürer im Tagebuch seiner altniederländischen Reise erwähnt. Wir müssen jedoch hier auf ähnliche Überraschungen wie bei dem Meister Wilhelm gefaßt sein. Aber es ist nun einmal Brauch, und in der Tat auch ein nicht schlecht begründeter Brauch, den Meister des Kölner Dombildes in dem aus Schwaben nach Köln gekommenen Stephan Lochner zu erblicken. So will ich diesen Namen hier beibehalten. Unter den verschiedenen Bildern, die man ihm zuschreibt, ist vielleicht das schönste eine Darstellung Christi im Tempel vom Jahre 1447 in der Darmstädter Galerie. Die Jahreszahl führt uns über den 1441 gestorbenen Jan van Eyck hinaus bis zu Rogiers Beauner Altar, der zur selben Zeit in Arbeit stand. Man muß sich nur diese Jahreszahlen vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß unmittelbar vor der Mitte des 15. Jahrhunderts die deutsche Kunst der niederländischen gegenüber etwas Zurückgebliebenes hatte. Wenn man noch daran denkt, daß die Italiener zur gleichen Zeit hart vor den Paduaner Fresken des Andrea Mantegna standen, dann verschärft sich dieser Gegensatz noch mehr zu ungunsten der deutschen Kunst, so wie sie in Köln geübt wurde.

Trotzdem ist das Bild in seiner Art wunderschön. Zunächst ist es wieder der technische Teil, der so ausgezeichnet wirkt. Noch immer herrscht die Konkurrenz mit dem durchsichtigen Email der gotischen

Digitized by Google

Goldschmiede. Aber das Ganze steht doch auf einem weiter vorgeschobenen Standpunkt als die Bilder des sogenannten Meisters Wilhelm. Der Stil ist noch leistungsfähiger geworden; er ging auf der um 1400 festgelegten Linie weiter. Das Stilleben greift immer mehr um sich. Im Hintergrund des Bildes steht die prächtige Altartafel, die pala d'oro, als ein Wunderwerk der Edelmetallplastik. Im Bildganzen macht sie keine gute Figur. Sie steht unvermittelt vor dem Beschauer. Nach unseren Begriffen, aber auch schon nach denen der Altniederländer, müßte diese Altartafel mit irgendeinem Kirchenraum zusammen dargestellt werden; denn sie ist ja ein Bestandteil der wichtigsten Partie der Kathedrale. Beides gehört zusammen, und gehört hier um so mehr zusammen, als die Szene in dem Tempel vor sich geht. Aber der Künstler hatte noch nicht den Sinn für eine rein natürliche Darstellung. Er stellt noch immer die Handlung abstrakt dar: sie ist etwas für sich. Der Maler hat nicht das Bedürfnis, dem Auge zu zeigen, was vor sich geht, er will in einer farbig schönen Tafel unserem Verständnis und religiösen Mitempfinden den Vorgang versinnbildlichen. So wirkt die mittelalterliche Kunstauffassung immer noch stark bei Stephan Lochner nach. Aber er kann doch wesentlich mehr als einer seiner Vorläufer in der kölnischen oder niederdeutschen Schule. Er versteht viel besser zu differenzieren und hat schon viel von der bunten Mannigfaltigkeit des 15. Jahrhunderts. Allerdings muß hier vorbereitender Weise eingeschaltet werden, daß nur wenige Jahre vorher ein anderer Schwabe, Konrad Witz, den berühmten Genfer Altar geschaffen hat, wo sich eine ungleich höhere Naturkenntnis ausspricht.

Die pala d'oro ist das auffallendste Zeugnis dafür, daß Stephan Lochners Realismus noch einigen Zusammenhang mit jener ersten primitiven Kunstweise hat, die wir bei dem sogenannten Meister Wilhelm getroffen haben. Das Stilleben ist fast das einzige, was er an Naturnachahmung kennt. Aber er hat nun eben neben der pala d'oro noch eine Menge von Einzelheiten in sein Bild einbezogen, für die sein Vorgänger kein Auge gehabt hat. Die Gewänder sind alle mit offenkundiger Freude an der Schönheit der Kostüme, zum Teil der damals getragenen, gemalt; besonders die linksstehende

Digitized by Google

Frauengruppe ist in dieser Hinsicht ein entzückendes Beispiel des jetzt sich mit unverkennbarer Gewalt ankündigenden realistischen Stils. An Stelle der vornehmen, zum großen Teil aus Mangel an technischem Können zu erklärenden Einfachheit der Veronika tritt der reiche Prunk vom mittleren 15. Jahrhundert. So kommen nun auch die Schmuckstücke zur Darstellung. Bei der heiligen Veronika muß eine kleine, kaum bemerkbare Nadel das Tuch unter dem Hals zusammenhalten. Aber bei Lochner tragen die Frauen kunstvoll geschmiedete Broschen; Gürtel und Anhängetaschen beleben das Kostüm. Pelzbesätze und verschiedenfarbige Stoffe machen das Ganze malerisch reich. Überall herrscht eine aus dem Leben genommene Munterkeit, die zu der Liebenswürdigkeit der Gesamtauffassung vortrefflich paßt; denn wenn auch eine das Auge überzeugende Anschaulichkeit im Bilde nicht erreicht ist, so ist der Künstler doch schon weit weg von der rein stimmungsvollen, lyrischen, nur mit Empfindungen rechnenden Art des Meisters der Veronika. Er will mit Dingen erfreuen, deren Anblick uns bekannt ist, und deren kunstvoller Darstellung wir gern auf dem Gemälde begegnen.

Auch sonst ist ein prinzipieller, sehr bedeutungsvoller Fortschritt zu beobachten. Wie wenig realistisch die Gruppierung auch sei, so ist sie doch beiläufig in tauglichen Proportionen gehalten. Die Unwahrscheinlichkeit, man darf sogar sagen Unmöglichkeit der Größenverhältnisse bei der Veronika ist nicht mehr da. Zwar sind die Hauptpersonen in einer noch recht altertümlich berührenden Weise etwas größer und kräftiger gebildet als die übrigen; aber das wirkt nicht mehr als unrichtig. Im übrigen ist ein schöner Einklang hergestellt, den der Künstler sogar in guter Laune zu einem anmutigen Spiel zu benutzen versteht. Im Vordergrunde stehen Kinder, die als Ministranten figurieren sollen, und die in scherzhafter Weise so angeordnet sind, wie es der Volksausdruck als die Aufstellung der Orgelpfeife bezeichnet. Man kann sich schwer enthalten, an irgendeine Art von Familienbild bei dieser hübschen Gruppe zu denken. Jedenfalls ist es ein reizender Einfall, der uns seinerseits auch zeigen kann, wie sehr Lochners Stil sich von dem

Digitized by Google

des Mittelalters entfernt, obschon er noch nicht rein neuzeitlich ist. Und es ist schwer zu sagen, was an dieser Gruppe wichtiger ist, die feine Abstufung in den Proportionen, die das Gesamtbild so vorteilhaft beeinflußt, oder die fröhliche Laune des Malers, der sich einen Künstlerscherz gestatten darf, ohne befürchten zu müssen, die Hauptstimmung des Bildes zu zerstören.

Die Anordnung ist so geschickt, daß die Hauptpersonen sich frei von der Menge der Mitbeteiligten und Zuschauer abheben. Ein Kreis hat sich um sie gebildet, in dem sie zwanglos stehen, und diese Freiheit wird dadurch noch größer, daß die Größe der Umstehenden sehr verschieden ist. Aber dieser Umstand verbirgt doch nur zur Not die Tatsache, daß das Raumgefühl des Malers sehr schwach ist. Besonders wenn man auf die Gruppe der Frauen achtet, sieht man, daß diese Gestalten eng aneinandergepreßt sind. So geschickt auch die Hauptfiguren hervorgehoben sind, so geschieht das doch nicht mit den Mitteln der Raummalerei. Künstliche Überhöhung des Horizontes, Verkleinerung der im Vordergrunde stehenden Figuren, Freilassung der Mittelpartie des Bildes, also lauter Mittel, die recht äußerlich sind, helfen zu dem gewünschten Effekt; da sie ihren Zweck erreichen, sind sie auch gut, jedoch reichen sie nur für die wenigen bevorzugten Gestalten aus, die übrigen müssen sich in angstvoller Enge pressen lassen.

Im Grunde ist das überhaupt der nordische Stil des 15. Jahrhunderts bis zu 1450, aber bei Stephan Lochner wirkt er inkonsequenter als anderswo; denn Lochner bemüht sich sehr um eine starke Modellierung, durch die seine Gestalten fast vollrund erscheinen. Die Veronika ist eine flache Tafel; aber diese Flachheit hat nichts auf sich, weil eben nichts im Bilde zu einer kräftigen Modellierung und Tiefenwirkung auffordert. Bei Lochners Bildern jedoch möchte man den so sehr rund herausgearbeiteten Vordergrundsfiguren nun doch wenigstens etwas räumliche Umgebung wünschen, damit die Modellierung auch glaubhaft erscheint. Statt daß die Figuren gegen die Bildtiefe eine noch so geringe Bewegungsfreiheit haben, sehen sie im Gegenteil so aus, als ob sie nach vorne zu, d. h. über die äußerste Fläche der Tafel zum Beschauer hinaus modelliert wären.

Digitized by Google

Die Köpfe besonders sind kugelrund und, — wenn es gestattet ist, der Deutlichkeit zuliebe zu übertreiben — möchte ich fast sagen, daß sie wirken, als ob sie auf die Bildfläche plastisch aufgesetzt wären. Gerade wie wir bei der an sich so gut gemachten pala d'oro gesehen haben, daß sie für sich allein steht und nicht mit der Umgebung zusammen in eine Einheit verarbeitet ist, so fehlt die einheitliche Anschauung auch bei den Figuren und ihrer unmalerischen Plastik.

Das ist eine Schwäche, aber sie hat doch etwas Gutes an sich. Die niederländischen Tafeln dieser Zeit kennen solche — wenn auch übertrieben — kräftige Plastik nicht. Der Deutsche plagt sich ab, sie zu geben, einstweilen erreicht er sein Ziel nur bei einzelnen Figuren und oft nur bei einzelnen Körperteilen, aber am Anfang des 16. Jahrhunderts gelingt es ihm in Dürers Porträts, später dann noch besser in denen des jüngeren Holbein, und so steht am Schlusse der schon in der früheren kölnischen Schule zu beobachtenden Bestrebungen der deutschen Malerei ein großes Resultat, das der altniederländischen Schule nie beschieden war.

Digitized by Google

DIE GEBURT MARIÄ VOM MEISTER DES MARIENLEBENS

WENN Stephan Lochner wirklich die ihm zugeschriebenen Gemälde geschaffen hat und also mit jenem aus Schwaben nach Köln eingewanderten Maler zu identifizieren ist, dann ist er gegenüber seinen Landsleuten vom Bodensee altertümlich und trotz der Feinheit des Geschmackes, die er sich in der luxuriösen, raffinierten Kölner Schule angeeignet hatte, doch im ganzen zurückgeblieben. Vielleicht hat er sogar in Köln nicht gerade als Mann des unbedingten, mutigen Fortschrittes zu gelten; denn nach seinem Tode, der wie es scheint in das Jahr 1451 fällt, hört sein Einfluß fast unvermittelt auf. Da treten wesentlich andere Tendenzen auf, und zwar sind sie fraglos aus einer innigen Vermischung von altkölner mit niederländischen Prinzipien zu erklären.

Bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts bis gegen 1490 wird die Kölner Schule durch das sehr rührige, vielbeschäftigte Atelier des Meisters des Cyclus vom Münchener Marienleben beherrscht. Man kennt den Namen dieses wichtigen Künstlers noch immer nicht. Der Versuch, ihn mit einem seit 1463 in Köln nachweisbaren und dort 1495 gestorbenen Johann van Duyren zu identifizieren, ist auf Vermutungen gestützt, die nicht besser sind als die, womit man früher die Persönlichkeit des Meisters Wilhelm wieder greifbar machen wollte. Er hat die altniederländische Malerei gekannt und sich unter ihrem Einfluß gebildet. Das geht so weit, daß man ihn als einen mittelbaren oder sogar unmittelbaren Schüler von Dirk Bouts ansehen darf. Früher wurde Ähnliches auch von Stephan Lochner gesagt, und bei den engen Beziehungen der Kölner Kultur zu der niederländischen kann auch kein Zweifel daran aufkommen, daß Lochner seine großen Zeitgenossen in Gent, Löwen und Brügge wenigstens aus ihren Werken gekannt hat. Jedoch hat er von ihnen nichts übernommen. Wenn er mitunter an Jan van Eyck erinnert, so ist das nur aus der Gleichzeitigkeit und Stammesverwandtschaft zu erklären. Aber er ist ein rein deutscher und im besonderen ein rein Kölner Maler.

Digitized by Google

Bei dem Meister des Marienlebens ist das anders. Seine Typen sind vielfach dem Dirk Bouts, dem Hauptmeister von Löwen, nachgebildet, so daß sie ihnen mitunter fast zum Verwechseln ähnlich sehen. Die Kölner Schule hat sich damit ihrer Selbständigkeit begeben und hat sie auch nicht wieder erlangt. Dafür hat sie Vorzüge bekommen, die sie notwendig brauchte, um sich auf der Höhe der Zeit zu erhalten. Zunächst handelt es sich hier um jene Aufgabe, an der Stephan Lochner vorbeigegangen, oder auch, wenn man so will, an der er gescheitert ist: die klare Darstellung des Raumes. In dieser Hinsicht war er so offenbar rückständig, daß auch gerade hier eingesetzt werden mußte, wenn die Deutschen sich parallel mit den anderen Völkern entwickeln sollten. Die Anschaulichkeit, die das Quattrocento verlangte, konnte nicht allein durch treue oder umständliche Durchführung der Details erreicht werden; es war hier außerdem eine wenigstens annähernd richtige Verteilung der Figuren im Raume nötig.

Der Meister des Marienlebens hat nun eben in dieser Beziehung einen für immer entscheidenden Wandel herbeigeführt. Seine berühmte, leider recht schlecht erhaltene und nicht sehr geschickt restaurierte Geburt der heiligen Maria ist ein glänzendes Zeugnis dafür. Das Bild ist eine Wochenstube wie so viele andere; dem 15. Jahrhundert war im Norden und Süden diese Szene sehr lieb. Sie gab Gelegenheit zu den anmutigsten Genrebildern oder zu stolzen, feierlichen Repräsentationsstücken. Der unbekannte Kölner Meister griff das Sittenbildliche heraus, das ja in Deutschland bei der Geburt der heiligen Maria traditionell so behandelt wurde wie in dem Münchener Bild. Man sieht die Mutter Anna im Bette liegen, wie sie einer Gevatterin das Kindchen reicht. Diese wird es dann zu dem im Vordergrund bereiteten Bade bringen. Das sind die ikonographisch gesicherten Grundlagen der Darstellung. Jeder Künstler der Zeit muß sie benutzen, wenn er die Geburt Mariä malen will; wie er sie aber anordnen will, und was er aus ihnen machen kann, ist seine Sache. Der Meister des Marienlebens macht eine Raumdarstellung daraus, die ihn in die Lage versetzt, das Genre recht ausführlich zu gestalten.

Digitized by Google

Man werfe nur einen Blick auf Lochners schöne Darstellung Christi im Tempel, und man wird den bedeutenden Fortschritt des Stiles vom Meister des Marienlebens sogleich erkennen. Alles ist in dem Münchener Bild auf eine sehr behagliche Weiträumigkeit hin angelegt. Das stattliche Ehebett ist recht mit Absicht, jedoch mit feinem Takt so schräg in das Bild gestellt, daß es mit seinen Kanten, Winkeln und vor allem mit seiner breiten Fläche den Beschauer von vornherein zwingt, auf das Räumliche im Gemälde zu achten. Freilich ist es kein luftiger Raum in der Art vom 17. oder 18. Jahrhundert: aber es ist doch viel Platz für die Figuren gegeben, obschon deren Zahl gar nicht groß ist.

Für das Verhältnis der deutschen zur niederländischen Malerei ist es nun von der größten Bedeutung, festzustellen, daß gerade die Freiheit der Raumbehandlung nicht bei den Niederländern gelernt wurde, oder daß, wenn der Meister des Marienlebens in dieser Hinsicht von Bouts oder einem verwandten Niederländer angeregt worden sein sollte, er doch über ihn weit hinausgegangen ist. Wir werden sehen, daß sich hier ein spezifisch deutscher Zug ausspricht und daß der Meister des Marienlebens, wenn er bei Bouts auch recht viel gelernt hat, in bezug auf die Raumdarstellung einem Empfinden deutscher Kunst gefolgt ist. Dadurch bekommt der Fall eine große Bedeutung. Die gesamte altniederländische Malerei — mit Ausnahme des sehr problematischen Meisters von Flémalle — hat keine solch auffallenden Raumbilder, wie sie der Meister des Marienlebens geschaffen hat. Nur in der niederländischen und noch mehr in der ihr nahe verwandten französischen Miniaturmalerei findet man ebenso Gutes, ab und zu sogar Besseres.

Auch dieser Zug ist von Bedeutung. Die Deutschen des 15. Jahrhunderts waren nicht nur im allgemeinen keine so großen Künstler wie die Niederländer, sondern auch keine so bedeutenden Maler. Innerhalb der Farbenkunst haben sie eigentlich erst im 16. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt. Aber sie sind vortreffliche Zeichner gewesen, und nicht ohne tieferen Grund sind die Deutschen damals die besten Kupferstecher der Zeit gewesen. Die Niederländer haben immer ihre Bilder auf das Niveau ihrer so hervor-

Digitized by Google

ragend schönen Farbe gestellt und die Wirkung von dem Kolorit aus berechnet. Sie haben darum gewisse populäre Effekte nicht angestrebt, und dahin gehörte die treuherzige Gegenständlichkeit der Erscheinung, wie sie z. B. in unserer Geburt Mariä zu beobachten ist. Trotz aller Stammesverwandtschaft zwischen den Niederdeutschen und den Niederländern ist hier die Trennung zwischen einer mehr volkstümlichen und einer hoch disziplinierten Kunst zu bemerken. Die Niederländer verzichteten ferner zugunsten der schönen Bildwirkung auf die tiefe Raumbehandlung; denn in jener Zeit war man nur in der Lage, mit Zeichnung den Raum zu gestalten. Dieses Problem auf koloristische Weise zu lösen, ist erst dem 19. Jahrhundert vorbehalten gewesen, wenn wir einzelne vorbereitende Meister, z. B. Correggio, Tintoretto und Velasquez, ausnehmen wollen.

Weder die Flamen noch die Holländer des Quattrocento wollten, trotzdem besonders die Flamen eine sehr delikate Zeichnungsweise pflegten, das Wesen des Gemäldes von der Farbe lösen und Grundfragen der Komposition, wie die des Raumes, rein zeichnerisch behandeln. Sie wären imstande dazu gewesen, wie ihre Miniaturen zeigen; aber was für den Buchschmuck tauglich war, galt ihnen nicht für die Tafelmalerei. So haben die Altniederländer im Bilde auf die schlagende Raumillusion verzichtet, während die Völker, die weniger koloristisch veranlagt waren, die Deutschen und die Italiener, das Raumproblem sehr lebhaft gepflegt haben. Das ist das Interessante bei dem Meister des Marienlebens, daß gerade er, der in mannigfacher, freilich nicht willenloser Abhängigkeit von den Niederländern die kölnische Malschule reformiert hat, doch in einem so wesentlichen Zug, wie dem bis jetzt besprochenen, einen Hauptunterschied von der deutschen und niederländischen Malerei deutlich erkennen läßt.

Es verlohnt sich sehr, daß wir am Bilde selbst, ohne Rückblick auf die Niederländer, betrachten, welche Darstellungsmittel dem Künstler zur Verfügung standen. Die Tiefenwirkung ist vorhanden und ist das eigentlich Auffallende am Gemälde, auch wenn man nicht an die eng gepreßte Komposition von Lochner denkt.

Digitized by Google

Erreicht wird sie dadurch, daß die Figuren weit im Halbkreis gegen die Tiefe des Bildes verteilt sind, so daß eine Linie von der linken Bildkante bis zum tiefsten Mittelgrund und von da zur rechten Kante führt. Dazu kommt die geschickte Ausnutzung rechtwinkeliger Gegenstände, die durch ihre scharfe Umrandung lauter lineare Hinweise nach der Tiefe des Bildes geben. Das viereckige Kissen, das am Boden liegt, hat eine räumliche Funktion, die Vorderseite der mächtigen Bettstelle hat oben eine scharf ausgesprochene Linie, die ebenfalls nach der Tiefe führt, jedoch eine andere Richtung angibt, das gleiche ist bei dem Deckel der Truhe der Fall, aus der vorne die hübsche, junge Frau ein Handtuch zum Trocknen des Kindes genommen hat. So wird man am Bette selbst und am Baldachin noch mehrere solcher die Richtung betonender Linien finden, ganz abgesehen von kleineren, wie an dem Kredenztischchen links. Alle diese Führungen helfen im Zusammenhalt mit der halbkreisförmigen Anordnung der Figuren und mit der oben erwähnten breiten Fläche des sauber gedeckten, wohlgeordneten Bettes den Eindruck eines tiefen Raumes zu erwecken. Aber keines dieser Mittel ist malerisch und hat für die farbige Bedeutung etwas auf sich. Die Szene könnte gerade so gut nur als Kupferstich behandelt sein und würde in ihrem künstlerischen Wert dadurch nichts Wesentliches verlieren.

Wenn man demzufolge sagen darf, daß die Tafel des Meisters vom Marienleben wesentlich unmalerisch ist, so wird man dafür noch einen anderen Ausdruck setzen dürfen: sie ist hauptsächlich noch plastisch empfunden. Schon bei den Niederländern haben wir gesehen, und werden es bei den Italienern abermals finden, daß die Malerei des 15. Jahrhunderts noch sehr enge Verbindung mit der Skulptur hat. So ist das Unmalerische überhaupt ein Charakteristikum der Quattrocentomalerei; aber es ist bei den einzelnen Völkern verschieden behandelt: es drängt sich bei den einen weniger auf, bei anderen wird es dem heutigen Beschauer stärker zum Bewußtsein kommen. Das zweite ist bei unserer Geburt Mariä der Fall. Die Figürchen sitzen und stehen wie die kleinen Einzelgestalten, die wir auf den holzgeschnitzten Schreinen des 14. oder des 15. Jahr-

Digitized by Google

hunderts sehen. Sie sind nicht mehr reihenweise nebeneinander aufgestellt; sie sind schon in den Fluß einer Komposition einbezogen, der mit kluger Steigerung, mit Heben und Fallen des Akzentes rechnet, so wie auf unserer Tafel die zwei großen Standfiguren gewiß mit Absicht fast genau in der Mitte angebracht sind; aber sie sind eben doch noch in scharfen Konturen isoliert und plastisch gehalten.

Das ist eine Eigentümlichkeit der gesamten deutschen Malerei bis zu Dürer hinauf. Erst Grünewald und — vielleicht im Anschluß an ihn — Holbein d. J. haben in dieser Beziehung eine Besserung geschaffen. Man kann es nun an der Abbildung nicht gut genug sehen; aber wir können es nicht mit Stillschweigen umgehen, daß in dem Bild eine verhängnisvolle Inkonsequenz zu beobachten ist. Die Anlage der Komposition führt immer wieder in die Tiefe; die Figuren selbst aber sind mit diesem Raum nicht in malerischen Zusammenhang gebracht. Sie streben sogar in einzelnen Partien aus ihm heraus. Die Köpfe vor allem sind so rund gemalt, daß sie fast wie aufgelegt wirken. Man könnte beinahe glauben, daß sie in feinem Email ausgeführt und auf die Bildfläche aufgesetzt seien. Während also die Zeichnung der Geräte den Eindruck der freien Räumlichkeit erweckt und den Blick nach dem Inneren des Raumes lenkt, führt die — falsche! — Plastik der Figuren wieder heraus. Ein solcher Widerspruch findet sich bei niederländischen Malern, die in ihrer Schule und Zeit den Rang einnehmen wie der Meister des Marienlebens in der Kölner Schule, nicht. Das mag ein Fehler sein; aber das naive Trachten der Deutschen nach plastischer Wirkung beruhte auf einem gesunden Gefühl. Sie dachten und sahen weniger künstlerisch, aber viel gegenständlicher als die Niederländer und werden sie in diesem Punkt auch eines Tages noch überteffen, wenn sie gelernt haben werden, so grobe Widersprüche zu vermeiden.

Das Gegenständliche spricht sich auch in der Erzählung aus. Die zwei Völker waren stammverwandt; sie hatten im wesentlichen die gleiche Kultur. So ist die größte Wahrscheinlichkeit gegeben, daß die Bilder inhaltlich recht gleichartig sein müßten. Aber das

Digitized by Google

ist nun gar nicht der Fall. Der Niederländer hatte trotz allen Nachwirkens der von der Kirche festgesetzten Tradition und der im Kunstleben des Mittelalters ausgebildeten Ikonographie dem Stoffe gegenüber zunächst das Verhältnis des Schilderers der sichtbaren Welt. Ihn interessiert weniger, was ein Ding oder Mensch bedeutet oder tut, sondern wie alles aussieht und wie es sich den übrigen im Bilde darzustellenden Figuren farbig und kompositionell anpassen läßt. Er ist kein Mann des Wortes, sondern ein Meister der Farbe. Nicht als ob bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts das Genrebild ganz gefehlt hätte. Wir haben gesehen, daß es auch bei ihnen vorkommt; jedoch spielt es bei den guten Meistern der klassischen Zeit keine große Rolle. Erst gegen Ende des Jahrhunderts kommt es zu größerer Bedeutung. Bei den Deutschen war aber das Inhaltliche im Bilde immer sehr lebhaft betont. Sie sind ausgezeichnete Erzähler, und obschon sie im 15. Jahrhundert ihren gemalten Geschichten nicht den künstlerischen Wert verleihen können, der diese zu großen Meisterwerken machen könnte, so steht auch hier wieder am Schlusse der Entwicklung Dürer mit seiner eminenten Charakteristik als Porträtist und mit seinen tiefsinnigen graphischen Arbeiten, und nach ihm der jüngere Holbein, ebenfalls mit den psychologisch so gehaltvollen Bildnissen und mit seinen Illustrationen, wie dem Totentanz, der zum reichsten an inhaltlicher Darstellung gehört, was überhaupt je geschaffen worden ist.

Die Ausführlichkeit und Liebenswürdigkeit der Erzählung ist bei dem Münchener Bild sehr groß und darum von jeher aufgefallen. Der Maler als solcher aber hat so sehr viel nicht zu zeigen. Das Zimmer ist sehr einfach ausgestattet, wie das in gotischer Zeit — recht im Gegensatz zu der in manchen kulturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Museen beliebten Aufstellung — bei Profanzimmern der Fall gewesen ist. Ein großes Himmelbett, mit einer Truhe davor, ein Schranktischchen und eine der Wand entlang gehende Bank im Hintergrund, das ist alles, was uns der Maler sehen läßt. Kein Spiegel oder Madonnenbild an der Wand, kein Waschbecken mit Handtuch, keine Kinderwiege vor dem Bett, die doch eigentlich nicht fehlen dürfte, gar kein Möbel, auch kein Betschemel: kahl

Digitized by Google

und einfach ist alles. Der Künstler will unser Interesse nicht von den Figuren ablenken. Recht ausführlich wird das doch alltägliche Geschehnis geschildert. Die blasse Wöchnerin reicht das Kind einer der hilfsbereiten Frauen. Neben dieser wartet schon eine andere mit dem gewärmten Tuch, in das das Kind eingehüllt wird, wenn man es durch den noch etwas kühlen Raum wohl zu dem Bade trägt. Zwei Freundinnen, die zu Besuch gekommen sind, stehen neben dem Bett und besprechen das frohe, aber bei dem hohen Alter der Mutter Anna doch nicht unbedenkliche Ereignis. Im Vordergrunde beschäftigen sich drei Frauen mit dem Bad. Eine Dienerin gießt das warme Wasser in das schöne Becken aus den Werkstätten von Dinant; eine zweite Frau prüft äußerst vorsichtig, damit sie sich nicht selbst verbrennt, ob das Wasser auch die richtige Temperatur hat, und eine dritte hält schon die Tücher bereit, in die man nach dem Bade die zukünftige Mutter des Herren sorglich einwickeln wird. Auf der anderen Seite des Zimmers aber sitzt in außerordentlich fein erfundenem Motiv eine Frau und reicht mit sprechender Gebärde der eben besprochenen Gruppe ein zusammengelegtes Tuch hinüber. Die Entfernung ist zu groß, als daß die Angerufene das Tuch nehmen könnte. So entsteht die Frage: wer von den beiden erhebt sich und bemüht sich zu der Freundin? Es wird wohl kein Kompetenzstreit entstehen; aber ein anmutiges Leben ist dadurch in das sonst so stille Bild gebracht. In niederländischer Kunst finden wir erst bei Memling Bilder, die man auf solche Weise beschreiben könnte, und Memling war ein Deutscher.

Digitized by Google

LUKAS MOSERS MAGDALENENALTAR IN TIEFENBRONN

WIE groß auch die Bedeutung des Meisters vom Marienleben gewesen ist, so müssen wir doch bei ihm für lange Zeit die Kölner Schule verlassen, die immer mehr sich mit der flämischen und holländischen vermischt. Die treibenden Kräfte unserer Kunst lagen in Oberdeutschland: Schwaben und Franken waren die Hauptsitze deutscher Malerei. Allerdings spielt sich auch hier im einzelnen dasselbe ab, wie bei der künstlerischen Entwicklung von Deutschland im allgemeinen: eine nicht geringe Anzahl von Lokalschulen hat ihren Teil an der Bewegung, und jede hat sich nach ihrer eigenen Art benommen. Die alemannischen Gaue verhalten sich anders als die schwäbischen und die ostfränkischen anders als die westfränkischen.

Besonders wichtig für die Geschichte der deutschen Malerei war die Gegend vom Oberrhein bei Straßburg, Basel und Konstanz. Genau sind wir aber heute noch nicht über die Details und die inneren Zusammenhänge unterrichtet, auch die Beziehungen zu fremder Kunst, zur französischen und flämischen, die unvermeidlich waren, können wir nicht so klar aufzeigen wie in Köln; denn die Oberdeutschen waren kräftiger und wußten besser das Fremde ihren eigenen Tendenzen zu assimilieren.

Ein Hauptstück ist hier der vielbesprochene Magdalenenaltar in der einfachen gotischen Kirche von Tiefenbronn bei Pforzheim, der es durch ihre Schlichtheit und weltabgeschiedene Lage vergönnt gewesen ist, so manches Stück gotischer Malerei, Bildhauerei und Goldschmiedekunst durch die Jahrhunderte zu retten. Eine in nekkisch verschnörkelten Buchstaben ausgeführte Inschrift nennt als Meister einen sonst nicht bestimmt nachweisbaren Maler Lukas Moser. Sie gibt außerdem ein Motto, das leicht Veranlassung geben könnte, auf das Alter des Meisters und dadurch auch auf die kunsthistorische Stellung des Altars falsche Schlüsse zu ziehen: Schrei, Kunst und klag dich sehr; dein begehrt jetzt niemand mehr. Das klingt wie die Klage eines alten Mannes, der bessere Zeiten gesehen

Digitized by Google

hat und über den Niedergang der Kunst trauert. Aber solcher Pessimismus ist nicht nur Sache des müde gewordenen Alters, das seinen Platz an der Sonne räumen und jüngeren Nachfolgern weichen muß, sondern auch der sehnsuchtsvollen Jugend, die über die Möglichkeiten dieser Welt sich noch nicht klar geworden ist, und die über Vernachlässigung klagt, da wo sie den einstweilen Stärkeren gegenüber noch nicht durchgedrungen ist. In der Tat, wenn wir die Jahreszahl des Tiefenbronner Altars bedenken, 1431, so haben wir es mit einer Zeit zu tun, die einen ungemein lebhaften Aufschwung der Kunstpflege auf allen Gebieten in sehr ehrenvoller Weise erlebt hat. Plastik, Architektur und Kunstgewerbe stellten den Künstlern ungemein reiche Aufgaben, über deren Fülle wir heute noch, wo so vieles verschwunden ist, erstaunen, und die Malerei hat gerade damals die entscheidenden Ereignisse erlebt, durch deren Nachwirkung sie zu der großen Blüte am Ende des Jahrhunderts gelangt ist. Ein noch so verbitterter alter Mann konnte kaum leugnen, daß sich damals eine höchst erfreuliche Begeisterung der Künstler und Kunstfreunde zugunsten sämtlicher Beteiligter erhoben hatte. Einem jungen, noch nicht genügend beschäftigten Künstler wäre die mißmutige Klage viel eher zuzutrauen. Wir werden wohl gut daran tun, den Lukas Moser nicht als einen alten Herren, sondern als einen nach vorwärts strebenden jungen Meister anzusehen.

Er geht auch wirklich weit über das hinaus, was wir bei dem sogenannten Meister Wilhelm getroffen hatten. Der Altar, der leider seinerzeit in München wenig glücklich restauriert worden ist, hat eine bemerkenswert frische Auffassung. Wenn ich einen Augenblick abschweifen darf, so möchte ich zunächst bemerken, daß die schöne holzgeschnitzte Statue der hl. Magdalena, die die Mitte des Altars einnimmt, so fortschrittlich ist, daß man ihr gegenüber trotz des frühen Datums schon an Multschers Art erinnert wird. Und nun ist an der hier reproduzierten Tafel auch mit wenig Ausnahmen mehr vom neuen realistischen Stil der Zeit zu sehen als von dem konsequent spätmittelalterlichen der Münchener Veronika.

Das Thema ist an sich für zwei Auffassungen geeignet. Man kann ebensogut das ernsthafte Moment des feierlichen Gastmahls, bei

Digitized by Google

dem Christus als Gast und Lehrer eine hervorragende Rolle spielt, hervorkehren, wie das der heiteren Mahlzeit. Die erste Auffassung ist wohl die näherliegende; trotzdem hat Lukas Moser auch der zweiten schon Rechnung getragen. Er verlegt die Szene in einen grünen Garten. Vor einem üppigen Spalier sitzen Christus und seine Freunde an reich besetztem Tisch. Ein überraschend gut gezeichneter Hund liegt links vor dem Herrn am Boden. Das Gespräch zwischen dem Herrn und seinem Gastfreund wird in höfisch heiterer Weise geführt. Die Trachten sind wenn irgend möglich modisch elegant, wie bei Christi Tischnachbarn oder bei der Maria. Überall spricht sich die Freude an der Nachbildung der schön gearbeiteten Gegenstände, der appetitlichen Speisen oder der schlichten Gebrauchsgeräte aus. Mit besonderer Liebe wird auch in der Behandlung der Gewänder der Gegensatz zwischen den zwei Schwestern betont, von denen die eine als eine Dame der Gesellschaft und die andere als das sorgsame Hausmütterchen in ihrer Tracht charakterisiert ist. Maria trägt lange wohlgepflegte Zöpfe und ein vornehmes, pelzbesetztes Kostüm, Martha aber hat die Haare kurzerhand unter dem Kopftuch verborgen und trägt ein einfaches, hoch aufgeschürztes Gewand, wie man es bei Arbeit hat. Ihrer Schwester gegenüber würde sie, wenn nicht das Antlitz doch eine gewisse, dem heiligen Vorgang entsprechende Würde verriete, eher als eine Dienerin denn als die Frau des Hauses erscheinen. Das sind freilich Gegensätze, die in der biblischen Erzählung für einen aufmerksamen Leser liegen und an denen die Kunst auch niemals achtlos vorbeigegangen ist; aber daß Lukas Moser sie so mit aller Freude am Detail herausarbeitet, ist nun doch sein persönliches Verdienst sowohl wie ein Zeichen, daß er die Forderungen der neuen Zeit erkannt hat. Er hätte diese Gegensätze auch allein durch die Erzählung, durch die Bewegung und Tätigkeit der zwei Frauen klar machen können; aber das wäre um das Jahr 1430 in Oberdeutschland doch schon gewissermaßen veraltet gewesen.

Trotz der Fortschrittlichkeit gegenüber der älteren Schule vertritt Lukas Moser immer noch erst die frühen Anfänge des Realismus. Darum kann man auch hier besonders schön das Gesetz

Digitized by Google

beobachten, von dem wir schon öfter gesprochen haben und das nicht noch einmal breit behandelt werden soll: im Anfang der realistischen Kunst steht das Stilleben. Die Geräte auf dem Tisch, die Holzfüße des Tisches mit ihrer Gliederung, der dicke Zopf der Maria, das sind Dinge, die der Künstler treulich machen kann. Aber für die Szene einen gemeinschaftlichen Rahmen der Komposition zu finden, zu dem alles paßt, das weiß er nicht. Das Spalier hinter den Teilnehmern an dem Festmahl und die Gräser am Boden sollen in uns die Vorstellung eines Gartens erwecken; der Garten selbst wird nicht dargestellt. Das wäre noch zu schwer gewesen.

Ganz auf der Höhe des Stillebens steht das Tierbild, das ja von Anfang an zugleich mit der sogenannten toten Natur die erste Gelegenheit zu realistischen Studien gab. Fliegen und andere Insekten, Vögel, Hunde und Schafe werden gern schon im 14. Jahrhundert auf den Bildern gewissermaßen als Dreingaben angebracht, um dem eben erst aufkommenden Interesse der Beschauer an naturtreuer Zeichnung Genüge zu tun. Aber es war so wie auf Mosers Magdalenenaltar immer nur das Tier in der Ruhe, woran sich die Künstler wagten. Diese Beschränkung ist von Bedeutung; denn innerhalb der notgedrungen und doch auch wieder freiwillig gesteckten Grenze erreichten die Deutschen wie auch die Altniederländer eine recht ansehnliche Fertigkeit im realistischen Tierbild. Es ist darum nicht nötig, wie Bayersdorfer und Reber in dem Text ihrer bekannten Publikation dieses Altars versucht haben, italienische Künstler, z. B. Pisanello, als Vorbilder für den vermutlich wenig kosmopolitischen alemannischen Maler heranzuziehen. Es ist auch sonst noch der Versuch gemacht worden, den Altar in den Fluß der internationalen Bewegung zu bringen; aber je mehr wir die oberdeutsche Kunst aus jenen Zeiten kennen lernen, desto offenkundiger wird ihre Bodenständigkeit, abgesehen von den schon erwähnten, aber noch nicht geklärten Beziehungen zur französischen und niederländischen Kunst.

Die Selbständigkeit jener Künstler spricht sich in einem hochaltertümlichen Charakterzug aus, der lange Zeit für die gesamte altdeutsche Schule gilt, und den wir auch schon bei dem Meister

Digitized by Google

des Marienlebens haben nachweisen können. Im Gegensatz zu der altniederländischen Malerei hat die altdeutsche noch um die Mitte des Jahrhunderts enge Beziehung zu dem Buchschmuck. Die Altniederländer haben schon in den Tagen von Jan van Eyck scharf zwischen Miniatur- und Tafelmalerei geschieden. Es ist nur ein durch den Mangel an Bildermaterial verursachter Notbehelf, wenn wir zur Erklärung der Herkunft vom Stile des Jan van Eyck bis auf die Miniaturen zurückgehen, wie sie z. B. uns in dem berühmten Gebetbuch von Chantilly vorliegen. Das Wesentliche der altniederländischen Tafeln ist nicht nur der Umschwung im Verhältnis zur Natur, sondern auch das damals erst aufkommende Verständnis für bildmäßige Komposition des Gemäldes. Das gab den großen Stil. Die Deutschen hatten damals diesen Sinn noch nicht. Ihre Bilder sind oft nichts anderes als vergrößerte Miniaturen. Die wenigen Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Auch der Tiefenbronner Magdalenenaltar hat noch mancherlei mit der Miniaturmalerei zu tun, sowohl technisch wie formal. Er ist ein rechtes Mischwerk und bedeutet den Übergang vom Miniaturenstil zu dem der reinen Tafelmalerei. Eine Altertümlichkeit mag es sein, daß der Künstler nicht den Kreidegrund auf das Holzbrett auftragen, sondern, daß er die Tafel mit Pergament bespannen ließ. Immerhin ist dem Material nach der Maler genau wie der Illuminist vor der Aufgabe gestanden, eine Pergamentfläche mit Zeichnung und Farbe zu schmücken.

Wichtiger als dieser doch nicht ausschlaggebende Umstand ist das künstlerische Arrangement des Altars, der außer dem Gastmahl noch eine weitere Anzahl von Darstellungen bringt. Diese sind in sehr äußerlicher Art zusammengestellt, ohne daß sie in Format und Behandlung auch nur ein wenig zueinander passen. Illustrationen hat der Künstler auf dem Altar vereinigt, so gut und so schlecht es ging. Wesentlicher wird aber wohl sein, daß die Randfiguren der Darstellung des Gastmahls sehr lebhaft an die so stark vorgebeugten Gestalten alter Miniaturen erinnern. Es ist ja fraglos, daß vor allem das lunettenartige Format den Künstler veranlaßte, die Figuren den schwach gebogenen Seitenlinien des Dreiecks anzupassen. Und er hat das sehr geschickt,

Digitized by Google

fast zwanglos getan. Wie sich Christus im Eifer des Gesprächs etwas vertraulich zu seinem Partner neigt, paßt vortrefflich zu dem gegebenen Motiv. Ebenso ist die etwas derbe Art, wie Martha sich über den Tisch beugt, um die Schüsseln niederzusetzen, gut benützt; durch die bäuerische Haltung wird sie als eine mehr zum Dienen als zum geselligen Verkehr geeignete Persönlichkeit charakterisiert. Trotzdem darf man sagen, daß der Künstler sich zu dem eigentümlichen Format schwerlich entschlossen hätte, und daß er wohl auf eine andere Lösung der Komposition gekommen wäre, wenn er nicht den älteren Illustrationsstil gekannt hätte. Jedenfalls hat die spätere Zeit ein solches Arrangement nicht mehr gewählt. Wenn wir z. B. noch in einer so weit vorgerückten Epoche wie bei dem jüngeren Holbein mitunter Gemälden mit ähnlichem schrägen Abschluß der oberen Partie begegnen, so helfen sich die Künstler durch Ornamente oder durch architektonischen Ausbau. Die Figuren aber stehen frei und natürlich, ohne irgendeinen Anklang an die primitiven Mittel vom Tiefenbronner Altar. Man sieht also, daß die lunettenartige Form nicht als Haupterklärung für die Haltung der Randfiguren genommen werden kann. Das Entscheidende ist — zumal für die kunstgeschichtliche Betrachtung — die hohe Altertümlichkeit der illustrationsmäßigen Behandlung oder die Unfähigkeit, das Gemälde nur nach den Anforderungen des reinen Bildstils zu gestalten. Wenn aber auch in dem Magdalenenaltar Altes und Neues nebeneinander hergeht, so ist allein die Tatsache, daß schon ein namhaftes Verständnis für die bald durchdringende realistische Kunst zu beobachten ist, Grund genug, um dem Meister nicht mehr ohne weiteres der alten Schule zuzuzählen.

Digitized by Google

PETRI FISCHZUG VON KONRAD WITZ

WIR können oft genug konstatieren, daß in Deutschland der Wechsel von mittelalterlicher zu neuzeitlicher Malerei nicht so plötzlich und konsequent durchgeführt worden ist wie in den Niederlanden. So lebte in Basel in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein vermutlich schon damals sehr berühmter Künstler, der heute zu den vornehmsten der altdeutschen Malerei gerechnet wird: Konrad Witz. Wir besitzen von ihm Bilder, die durch die Fortschrittlichkeit der malerischen Technik, besonders bei der Wiedergabe von Rüstungen, kostbaren Steinen oder spiegelnden Wasserflächen sehr geschätzt sind, aber anderseits viel Unvollkommenheiten besitzen, und deswegen lange unbeachtet geblieben sind. Von diesem ungleichwertigen Maler gibt es ein leider nicht vollständig erhaltenes und durch törichte Übermalungen in alter Zeit sehr entstelltes Altarwerk in Genf, das neben drei verhältnismäßig unbedeutenden Tafeln auch eine außerordentlich wertvolle, fast revolutionär kühne vierte enthält. Das ist der Fischzug Petri, den wir, nachdem der Altar auf 1444 datiert ist, rund 10 Jahre später als den Genter Altar der Brüder van Eyck ansetzen dürfen.

Dieses zeitliche Verhältnis zwischen den beiden Altären ist äußerst lehrreich; denn ebenso wie Witz hinter Eyck an künstlerischem Geschmack zurücksteht, übertrifft er ihn, freilich nur in einem einzigen Punkt, an Kühnheit der Problemstellung. Hier muß ich ausnahmsweise nachdrücklich auf die an sich natürliche Tatsache hinweisen, daß die Abbildung keinen genügenden Begriff von dem Gemälde gibt. Aber wenn das im allgemeinen ja immer der Fall sein wird, so ist es bei den Bildern des 15. Jahrhunderts sonst doch nicht gar so schlimm. Vom Genter Altar kann man sich auch an den Reproduktionen eine leidlich richtige Vorstellung machen; aber vom Fischzug Petri in Genf wird wohl jeder, der ihn nur nach den Reproduktionen kannte und ihn dann im Originale zu sehen bekam, im höchsten Grade überrascht sein: so sehr weit greift das merkwürdige Bild über die Grenzen der Kunst des Quattrocento hinaus. Insofern

Digitized by Google

ist ein Vergleich in unserem Buche zwischen den zwei Bildern unmöglich, und es soll darum hier nur das konstatiert werden, was man in Abbildungen belegen kann, und daß trotz der so viel geringeren technischen und künstlerischen Meisterschaft auch der Deutsche im Prinzip eine Tat von den größten Folgen geleistet hat.

Seine Aufgabe war die Bewältigung eines biblischen Themas. Er sollte zeigen, wie Petrus aus dem Boote springt, um dem über die Wasser zu ihm schreitenden Christus entgegenzueilen, und wie er als ein verzagter, einfacher Mann in den Wellen unterzugehen fürchtet. Witz hat diese Aufgabe auch recht eindringlich dargestellt. Das Wunderbare der göttlichen Erscheinung, die fast in unheimlicher Majestät ruhig auf den Wogen steht, bildet einen wirksamen Gegensatz zu dem hilflos im Wasser liegenden Petrus. Aber die Größe der Tat von Konrad Witz liegt darin, daß er nicht etwa dabei stehen blieb, das Wunder durch die Erzählung und durch die Gegenüberstellung der in so verschiedenen Situationen befindlichen Personen herauszuarbeiten, sondern daß er sich trotzdem auf den Boden der reinen Wirklichkeit stellte. Er schuf für die übernatürliche Begebenheit eine durchaus natürliche Grundlage. Im Gegensatz zu Eyck und zu den Künstlern seiner Zeit suchte er nicht, wie sonst so manche Maler der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nach Reiseberichten und unvollkommenen Beschreibungen, der Landschaft durch kuppelgeschmückte Gebäude und durch Palmen einen nur annähernd orientalischen Charakter zu verleihen, sondern er nahm sein Gut, so wie er es fand und zwar, wie er es in der Nähe fand. Er gab ein vollständig treues Porträt vom Genfer See. Noch heute, wo sich manches in den Details der Seeufer und vor allem in der Bebauung und architektonischen Umgebung geändert hat, können wir die porträtmäßige Wahrheit seiner Darstellung feststellen. Das ist ein Fall, der für Landschaften damals keine Parallele hat. Es kam wohl vor, daß Schlösser oder andere Gebäulichkeiten porträtiert wurden, z. B. die Kathedralen von Rom oder die Burgen des Herzogs von Berry; mitunter ist wohl auch eine markante Einzelheit aus einer bestimmten, dem Maler oder seinen Auftraggebern lieben Gegend zur Belebung in eine gemalte Landschaft aufge-

Digitized by Google

nommen worden: aber es liegt uns bis jetzt kein zweiter Fall vor, wo ohne solche sozusagen äußerliche Veranlassung ein Künstler eine Landschaft, noch dazu als Ganzes, rein um ihrer selbstwillen dargestellt hätte. Das ist auch ein Stück jener Gegenständlichkeit, die die deutsche Kunst auszeichnet und von der wir schon an anderem Ort gesprochen haben. Die kunstvollen Kompromisse der Niederländer sind den Deutschen fremd. Das gibt ihren Bildern eine gewisse ehrliche Steifheit, die sich für die Zukunft sehr verdienstlich erwiesen hat, die aber doch nicht gerade künstlerisch reizvoll ist. Daher kommt es auch, daß die im einzelnen wundervoll ausgeführte, aber als Ganzes doch unmögliche Landschaft des Genter Altars der Brüder Eyck so viel mehr Wirkung gehabt hat als der Fischzug Petri.

Was nun aber das Genfer Bild so auszeichnet — und worüber wir hier nur kurz referieren können — ist die farbige Freiheit. Witz hat ein Landschaftsbild von so überraschender koloristischer Frische geschaffen, daß man es beim ersten Blick wohl eher dem 17. als dem 15. Jahrhundert zuschreiben möchte. Es gibt nur ein Gemälde aus dem niederländischen Quattrocento, von dem das gleiche gesagt wird, das ist das Verlöbnisbild des Arnolfini von Jan van Eyck in der Londoner Nationalgalerie. Auch dieser Umstand kann für die kunsthistorische Bedeutung des Konrad Witz mit Nutzen beachtet werden, obschon das Londoner Bild keine Landschaft gibt.

Während im 15. Jahrhundert die Grundlage des malerischen Schaffens die Zeichnung gewesen ist, hat Witz, obschon er in technischer Hinsicht natürlich dieselben Gesetze befolgte wie seine Zeitgenossen, doch als Schluß der Gesamtwirkung seines Bildes die farbig treue Wiedergabe der Landschaft angestrebt. Seine Tafel ist nicht nach der Sitte der Zeit mit glasharten mehr oder weniger bunten Farben bedeckt, die recht willkürlich zusammengestellt sind, sondern eine stimmungsvolle Einheitlichkeit, von der damals die nordische Kunst sich noch nichts träumen ließ, und die aus dem Studium der Natur geholt ist, gibt seinem Bilde den Charakter. Er schafft also nicht nur in formaler Hinsicht keine komponierte Landschaft, wie es die gleichzeitigen Altniederländer alle getan haben, sondern das

Digitized by Google

Wesen der freien Natur hat er für die Malerei viel konsequenter ausgenutzt als irgend ein anderer; denn er war, wie oben bemerkt, ausgezeichnet im Beobachten malerisch reizvoller Wirkungen. Wo die Niederländer auf virtuose Spielereien verfallen, nimmt er in herzlicher Freude an dem von der Natur gebotenen Anblick das ihm jeweils vorliegende Motiv fröhlich in Angriff und ahmt im Bilde die Objekte ohne Umgestaltungen nach.

Wenn auch die Niederländer damals verdientermaßen den größeren Erfolg hatten, so war doch das Prinzip von Konrad Witz auf die Dauer das leistungsfähigere. Von ihm aus konnte ohne wesentliche Abänderung aller Fortschritt weitergehen, während das Prinzip der Altniederländer gründlich verbessert werden mußte, ehe wir Landschaften von ähnlichem künstlerischen — nicht nur kunsthistorischem Werte treffen, wie die von Witz es ist.

Wenn ein Künstler einen solch entschlossenen Wirklichkeitssinn besitzt, dann gibt er bei der Landschaft alles wieder, was vor ihm ist: nicht nur das Land, sondern auch die Leute. Die Gegend ist mit Szenen aus dem Bauern- und Jägerleben erfüllt, und das ist alles mit großer Schärfe wiedergegeben, aber ohne kräftig hinweisende Akzente. Die damalige Zeit hat derartige Landschaftsbilder mit genremäßigen Darstellungen aus dem Landleben sehr geliebt. Sie wurden aber nicht für große Tafeln verwendet, sondern in den gemalten Büchern finden sie sich häufig, besonders bei den Monatsbildern. Ob bei Witz wie so oft bei den Deutschen der oben besprochene Zusammenhang zwischen der Tafel- und der Buchmalerei gegeben ist, kann nicht gesagt werden. Ich würde nicht daran glauben, weil die Behandlung so ganz verschieden ist. Jene Buchillustrationen wissen in mehrfachem Sinn keine Distanz zu geben: weder räumlich noch auch inhaltlich. Das Erzählende und Erheiternde drängt sich ein bischen laut bei ihnen vor; aber bei Konrad Witz ist das Landleben so bescheiden gefaßt, daß es in der Regel noch heute übersehen wird, obschon es einen wesentlichen Bestandteil des Bildes ausmacht. In den Abbildungen ist es kaum zu bemerken, so daß ich hier nicht weiter von ihm reden kann.

Digitized by Google

Man wird leicht an einer auch in der Reproduktion gut zu kontrollierenden Einzelheit ermessen können, welche Bedeutung der eben besprochene Zug hat. Witz hat die Szene des Fischfangs trotz einer merkwürdigen Altertümlichkeit der Komposition doch ungewöhnlich scharf charakterisiert, und zwar scharf im Sinn des aufkommenden Realismus. Das sind nicht nur Apostel in der herkömmlichen Tracht und mit dem überlieferten Typus, sondern auch Gebirgler malt Konrad Witz, die mit sehr kräftigen, aber bäuerlich groben Bewegungen sich an die Arbeit machen. Eine besonders auffallende Figur ist der Ruderer an der Spitze des Bootes. Die Charakteristik dieser aus dem Volksleben gegriffenen Gestalt ist in Aussehen, Benehmen und Bewegung von einer Echtheit, die man um 1440 bei den Niederländern nur im Porträt findet. Es ist nicht etwa der Fall so, daß Witz nach der Weise des Quattrocento eine Figur recht getreu auf Tracht und Aussehen hin der Wirklichkeit nachgebildet hätte. Die Gewandung ist zusammengesetzt aus Motiven von der Tracht der Heiligen und aus dem Kostüm der Zeit. Trotzdem macht sie einen unvergeßlichen Eindruck durch die Sicherheit, mit der der Maler alles beobachtete, was für einen im heftigen Wind vorn an der Spitze des Schiffes stehenden Ruderer charakteristisch ist. Wie der Wind die Kleider zu unförmlichen, ballonmäßigen Gebilden aufbläst, wie der Mann sich mit dem vorgesetzten Fuß am Boden einstemmt, um das kräftig gefaßte Ruder durch die Wogen rückwärts ziehen zu können, wie sein verwittertes Gesicht von langjähriger Tätigkeit auf dem See zeugt, das ist alles von höchster Natürlichkeit. Auch in dieser Hinsicht greift Witz über den engen Bezirk der Malerei des 15. Jahrhunderts hinaus. Die Bauernbilder des 17. und 18. Jahrhunderts sind die ebenbürtigen Parallelen. Aus der Tafelmalerei des damaligen Quattrocento gibt es weder in Deutschland noch in Belgien oder Holland eine Parallele dazu. Eine ebenfalls sehr glückliche Genrefigur ist dann noch der Ruderer am hinteren Ende des Schiffes. Er ist in ganz anderer Situation dargestellt, aber ebenso vortrefflich charakterisiert wie der besprochene.

Angesichts solcher Freiheit oder wenigstens Kühnheit mag es uns billig wundern, daß Witz eine schon von Daniel Burckhardt

Digitized by Google

konstatierte Altertümlichkeit der Komposition beibehalten hat, die zu seinem realistischen Stil nicht gut paßt. Er stellt innerhalb desselben Bildes eine Figur zweimal dar. Der heilige Petrus sitzt vorn im Schiff und zieht an dem Netze, das mit so reichem Segen aus dem Wasser herausgezogen wird. Da sieht er den Herrn und gerät in ein ein ausgezeichnet geschildertes Erstaunen; nun kümmert er sich um den Fischzug nicht mehr. Dem Künstler lag offenbar viel daran, daß diese psychologische Situation recht klar gezeigt werde. Trotzdem vernichtet er den günstigen Eindruck fast ganz, indem er uns den heiligen Petrus noch einmal zeigt, und zwar in einer Situation, die unsere Aufmerksamkeit viel stärker erregt, wie er nämlich nur wenige Schritte von demselben Schiffe entfernt, in dem er sitzt, mit den Wogen ringt. Eine solche Nebeneinanderstellung von Ereignissen, die sich zeitlich aufeinanderfolgten, ist unseren Begriffen ein Unding. Was nicht gleichzeitig ist, kann nicht in einem Rahmen auf einer Fläche vereinigt und zur gleichzeitigen Darstellung gebracht werden. Aber das Mittelalter wußte von solchen Kompositionsgesetzen nichts, und auch das 15. Jahrhundert, sogar mitunter die Renaissance gestatteten sich diese malerische Lizenz öfter, wenn sie sich gerade gut verwerten ließ. Bei Witz ist sie nun freilich nicht gut verwertet und nur eines der vielen Zeichen, daß selbst den besten Deutschen der Sinn für feine künstlerische Anordnung fehlte.

Das ist jedoch bei Witz das Auffallende; denn sein Stil ist zwar im allgemeinen auch nicht gerade taktvoll in kompositionellen Fragen, aber bei der Landschaft des Genfer Altars hat er doch ein naives Geschick in der Auswahl des Motivs bewiesen, das zu der erwähnten festen Wirkung der Tafel sehr viel beigetragen hat. Er macht den Montblanc zum Hauptpunkt in der Landschaft, indem er ihn beiläufig in die Mitte rückt; aber er hütet sich doch wohl, den Ausschnitt so zu wählen, daß der berühmte Gletscher genau die Mitte einnimmt. Er begnügt sich, ihm eine besondere Stellung im Bild einzuräumen. Witz hat das mit Absicht getan. Das geht schon aus der Art hervor, wie die Hauptlinien der Landschaft auf den Montblanc hinführen. Sowohl von den interessanten Pfahlbauten

Digitized by Google

rechts wie auch vom linken Bildrand aus gehen scharf markierte Wege und Feldbegrenzungen gegen den Sattel im Vorland, über den der Montblanc hinausragt. Es wird auch kein Zufall sein, daß derselbe Blick des Beschauers, der im Hintergrund auf diesen gewaltigen Berg fällt, im Vordergrund Christus trifft. Der Künstler hat also das Bild — wie es sein gutes Recht ist — für seine Zwecke arrangiert. Das geht auch daraus hervor, daß er sich einige Abänderungen des Sachverhalts im Landschaftsbild erlaubt hat, und trotz dieses hier einmal so schön betätigten natürlichen Taktgefühls bringt er jene Altertümlichkeit und scheut als ein sonst so konsequenter Realist sich durchaus nicht, den heiligen Petrus in gröblicher Weise zweimal ins Bild zu nehmen. Es war eine unklare Zeit damals in der deutschen Malerei. Das Handwerksmäßige des Kunstbetriebs scheint schwerer auf den Künstlern gelastet zu haben, als wir heute glauben.

Ehe wir von Witz Abschied nehmen, müssen wir doch noch einmal auf den Genter Altar der Brüder Eyck zurückblicken. Der Unterschied der beiden Landschaften ist sehr groß. Hier wie dort gehen die heiligen Begebenheiten im Freien vor sich, Berge erheben sich und einzelne Gebäude bringen pikante Abwechslung in das Bild. Aber auf dem niederländischen Altar fehlt der Zusammenhang in der Landschaft. Die Personengruppen beanspruchen das Hauptinteresse; darum ragen die Hügelkuppen breit empor und stehen jede für sich isoliert im Bild. Die starke Überhöhung des Horizontes schneidet nach hinten die Gegend sehr rasch ab. Auf der deutschen Tafel aber erleben wir ein ganz anderes Schauspiel. Die Erzählung ist zwar auch sehr lebhaft geschildert, aber so daß wir sie als eine zu der Umgebung gehörige Begebenheit empfinden. Nicht nur insofern, als die Schiffer gewissermaßen Lokalcharakter haben, sondern vor allem dadurch, daß eine räumliche Einheit gegeben ist. Der See mit seinen Pfahlbauten und dem Fischerboot gehört zum Vorland der hinten aufsteigenden Gletscherwelt. Jeder Teil des Bildes hat Beziehung zum Ganzen. So entsteht denn auch eine Glaubwürdigkeit, die dem Genter Altar fehlt. Wenn schon der Montblanc als der König der Berge erscheint, so ist er doch recht selbstverständlich in das Bild hineingestellt, und trotzdem

Digitized by Google

man ihn auf den ersten Blick sieht und erkennt, so ist er nicht so auffällig betont, wie die doch so viel kleineren Hügel auf der Landschaft in Gent.

Die breiten Flächen des Sees und des Vorlandes geben dem Künstler Gelegenheit, die Hauptgruppe der Berge in ihrer Wirkung vorzubereiten. Das gibt einen großen freien Ausblick in die Tiefe des Bildes über den reich belebten und mit viel interessanten Sehenswürdigkeiten erfüllten Vorder- und Mittelgrund hinweg. Hier herrscht wieder das Streben nach räumlicher Vertiefung, das den Deutschen eigentümlich ist.

Digitized by Google

DAS FLORENTINER PORTRÄT VON DÜRERS VATER

IM 15. Jahrhundert ist die deutsche Malerei so ungleichmäßig in ihrer Entwicklung, bis in die letzten Jahrzehnte so sehr altertümlich, daß ich bei dem Charakter und Umfang des Buches die mittlere Epoche des deutschen Quattrocento nicht behandeln kann. Es wird vielleicht besser sein, den primitiven Anfängen sogleich den Hauptmeister vom Ende des 15. Jahrhunderts gegenüberzustellen, der zugleich auch den Renaissanceidealen zum Siege verhilft: Albrecht Dürer. In Florenz befindet sich das früheste uns erhaltene Gemälde von Albrecht Dürer. Es trägt die Jahreszahl 1490, die wohl zuverlässig sein wird. Man hat zwar versucht, ihre Echtheit zu bezweifeln und das Bild gegen Ende des Jahrhunderts zu datieren, aber ich glaube, daß das nicht berechtigt ist. Wenn man aber solche Zweifel ausgesprochen hat, so geschah das vermutlich, weil das Bild schon so hohe Qualitäten hat, wie sie Jugendarbeiten nach landläufiger Ansicht nicht zu besitzen pflegen. Das kann kein stichhaltiger Grund sein; denn zumal in der alten Zeit begegnen wir gar nicht selten Jugendwerken, die schon meisterhaft sind und in ihrer Art nur von den Arbeiten aus des betreffenden Künstlers späterer Zeit übertroffen werden.

Im gegebenen Fall müssen wir aber bedenken, daß wir nicht vor einem ganz reinen Produkt von Dürers persönlicher Tätigkeit stehen, sondern daß die Schulgewohnheiten in allgemein künstlerischer und in technischer Hinsicht noch stark mitsprechen. Das Porträt ist noch durchaus ein Werk der Wolgemutschule. Wenn wir von Dürer nichts wüßten, und wenn uns nur dieses eine Bild von seiner Hand erhalten wäre, so würde man es ohne Zögern sogleich als ein Nürnberger Porträt aus dem Kreise von Wolgemut ansprechen, sowohl wegen des Arrangements als auch wegen der Modellierung und Zeichnung.

Trotz dieser noch offenkundigen, übrigens leicht erklärlichen Abhängigkeit von seinem Lehrer, in dessen Atelier er erst wenige Jahre vorher eingetreten war, hat Dürer doch schon ein charak-

Digitized by Google

teristisches Werk seines eigenen Stils geliefert. Wir würden auch ohne die Signatur das Bild ihm zuweisen. Es ist so authentisch, daß es von niemand bezweifelt wird, während wir aus etwas späterer Zeit mehrere Bildnisse seines Vaters haben, die sehr lebhaft bezweifelt werden und von denen auch ich keines für ein echtes Werk des großen Nürnbergers halte. Ihnen gegenüber offenbart sich erst die Kraft des Florentiner Stückes. Wir haben also in ihm zwar noch sehr deutliche Erinnerungen an die kurz vorher beendete Lehrzeit in Wolgemuts Atelier, aber auch schon eine unverkennbare Schöpfung von Dürer selbst.

Der alte tüchtige Mann, den sein Sohn uns in seinen Lebenserinnerungen so sympathisch schildert, ist noch ganz im Stil des reifen Quattrocento porträtiert. Kein Zug kündigt uns an, daß in zehn Jahren das Jahrhundert der Renaissance eröffnet sein wird. Das ist insofern für uns von großem Wert, als Dürers Stellung in der Kunstgeschichte die ist, daß er zwar noch als reiner Gotiker begonnen hat, daß er aber dann allmählich seine eigene Kunst in den Stil der Renaissance überleitete und schließlich die gesamte deutsche Kunst zwang, diesen neuen Stil anzunehmen. Wir sind gewohnt, die einzelnen Stile einander gegenüberzustellen, und aus Gründen der Ordnung ist diese Gewohnheit nur anzuerkennen. Zumal für kunstgeschichtliche Lehrbücher wird es sich stets als notwendig erweisen, solche scharfe Gegensätze zu konstruieren. Aber in der Praxis der kunstgeschichtlichen Entwicklung sind die Verhältnisse weniger einfach; denn wenn auch die Endresultate der einzelnen Stile sehr markant sind, wenn auch je zwei aufeinanderfolgende Stile stets so grundsätzlich getrennt zu werden pflegen wie die Gotik und die Renaissance oder das Rokoko und das Empire, so sind doch die Übergänge des einen Stils zum andern gemeinhin so leise, so wenig sicher greifbar, daß es sehr wertvoll ist, bei einem Meister von internationaler weltgeschichtlicher Bedeutung diesen Prozeß verfolgen zu können.

Das fünfzehnte Jahrhundert war die Zeit der ehrlichsten Entschiedenheit, die man in der neueren Kunstgeschichte vor dem 19. Jahrhundert kennt. An den Problemen wurde wenig gewendet

Digitized by Google

und gedreht, beim Porträt aber geschah das schon gar nicht. Der Mann wird in das Bild gesetzt, als wenn er ein Stein wäre. Wie ein Block, unbeweglich und kantig steht die Büste von Dürers Vater da. Sie ist etwas über Eck gestellt, so daß man den Kopf, wie in der nordischen Malerei der Zeit üblich, im Dreiviertelprofil sieht, und so folgt der Körper dieser Richtung: auch er wird in diese Richtung gebracht, und wenn wir eine Linie von der rechten zur linken Hand ziehen, so folgt diese der Hauptrichtungslinie in dem Bilde. Es herrscht eine durch nichts gestörte Parallelengliederung. Das gibt dem Ganzen eine Einheitlichkeit, die bei fast allen Porträts jener Epoche zu finden ist, aber von den verschiedenen Künstlern verschieden ausgenützt wird. Die meisten deutschen Maler wissen wenig aus diesem Arrangement zu machen. Die Bildnisse sind hölzern. Aber Dürer gewinnt aus der von der Anordnung gegebenen Einfachheit eine stilvolle Ruhe, die außerordentlich angenehm berührt. Die gesammelte Festigkeit des ernsten frommen Mannes, der für seine Familie treu sorgte und seiner Kunst nach Dürers Zeugnis mit verständigem, nicht bloß handwerksmäßigem Interesse lebte, kommt prachtvoll zum Ausdruck.

Die Nürnberger waren von jeher Meister der psychologischen Charakteristik. Es ist kein Zufall der persönlichen Begabung, daß der Zeichner der Apokalypse, der Maler der vier Temperamente, in Nürnberg lebte. Seine Begabung war so vielseitig, daß er in einem anderen Milieu sich gewiß anders entwickelt hätte. Er, der so beweglich gewesen ist und einen solch humorvollen Sinn hatte, würde in einem anderen Lande oder auch nur in einer anderen deutschen Stadt mehr der liebenswürdigen Schönheit gedient und kaum den tiefen Ernst zur Basis seiner Kunst gemacht haben. Aber er ist eben Nürnberger gewesen. So hat er auch in das Bildnis seines Vaters die ergreifende Stimmung gelegt, die noch über die Jahrhunderte hinweg so verständlich zu uns spricht. Dürer legte in das Porträt des Mannes, der mit Strenge, aber offenbar mit verständnisvoller Nachgiebigkeit die künstlerische Erziehung seines genialen Sohnes überwachte, dieselbe pietätvolle Gesinnung, die in seinen geschriebenen Worten lebt, wenn er der Eltern gedenkt. Trotz des

Digitized by Google

strengen gotischen Arrangements, das ganz genau dem Geschmack des Zeitstils folgt, ist das Porträt ein persönliches, ein menschlich warmes Werk, wie es dem Künstler selbst in seiner besten Zeit nur selten wieder gelungen ist.

Die innere Belebung kann allenfalls für das einzige Zeichen gelten, daß die Renaissance vor der Türe steht; aber formal ist die alte Zeit noch maßgebend. So sehr Dürer sich bemüht hat, seinen Vater individuell zu behandeln, so hat er ein Profanbild nicht schaffen wollen. Der alte Mann ist als ein frommer Beter charakterisiert. Der Rosenkranz ist ihm in die Hand gegeben, und es fehlt wenig daran, daß wir uns als Gegenstück eine jener kleinen Madonnen wünschen möchten, die so oft im 15. Jahrhundert, übrigens auch noch in der Renaissance, mit den Bildnissen zu einem kleinen Klappaltar vereinigt wurden. Trotz der großen Zuverlässigkeit der Porträtbehandlung wird das Ganze noch von den Traditionen der älteren Schule und Kultur beherrscht, die ein Profanbildnis nur sehr selten zuließen. Die religiöse Gebundenheit macht die Bildnismalerei des 15. Jahrhunderts im Norden unfrei. Bei fürstlichen Persönlichkeiten und bei Damen wurde mitunter eine Ausnahme gemacht: aber selbst, wenn das — gewiß nur sehr selten — geschah, so gilt doch die Regel unverbrüchlich weiter, und die scheinbar weltlich aufgefaßten Porträts entbehren der heiteren, daseinsfrohen Stimmung, die sonst das 15. Jahrhundert auszeichnet. Es ist ein seltsamer Kontrast, daß eben jener Stil, der alle Kunst auf sorgfältig studierte Naturtreue stellte und der in einer gewissen, leicht erklärlichen Naivität es liebte, die Bilder aus biblischem oder antikem Stoffgebiet mit den Porträts der Menschen des Quattrocento auszustatten, doch sich so selten und jedenfalls nur schwer entschließen konnte, das Einzelbildnis ganz unbefangen zu gestalten. Man brauchte damals gewissermaßen immer noch einen Vorwand, wenn ein irdischer Mensch seine Züge der Nachwelt überlieferte. Als Erklärung diente dann in der Regel die Beziehung zur Gottheit. Unter dem Schutze der Madonna oder des Namenspatrons wagten sich die Menschen in das Gebiet der künstlerischen Welt; aber allein unternahmen sie den Schritt nicht gern.

Digitized by Google

Die Frage nach dem Grund dieser zumal für das 15. Jahrhundert so auffallenden Erscheinung kann mit einer einzigen Antwort nicht gelöst werden. Sicherlich wirkt hier die Gewohnheit mit. Man wußte nicht anders, als daß das Bildnis seine Berechtigung nur durch die Verbindung mit einem mehr oder weniger großen Altarwerk bekomme. Aber stärker wird noch der Umstand mitgesprochen haben, daß in den Wohnungen kein Raum für Bilder irgendwelcher Art war, außer in den Palästen der Fürsten und der reichen Leute. Das gotische Gemach kannte noch keinen Wandschmuck. Gebrauchsgegenstände, wie das Waschbecken mit dem Handtuch, bildeten nahezu die einzige Verzierung der Wände. Wenn je einmal ein Bild aufgehängt wurde, so war das in der fast ausschließlich geltenden Regel ein Madonnenbild. Porträtsammlungen wie die der Päpste im Vatikan oder die von berühmten Schriftstellern im Palazzo von Urbino bildeten eine Ausnahme, und auch für sie wurde eine Art von Entschuldigung gesucht, so wie die erwähnte urbinotische im Bibliotheksaal untergebracht war. Wenn sich ein Privatmann im Einzelbildnis darstellen ließ, so legte man gern das Bild, von einem massiven Futteral umschlossen, in die Truhe, und holte es nur ab und zu einmal daraus hervor, so wie das z. B. bei Dürers Bildnis des Hieronymus Holzschuher der Fall gewesen ist.

Unter solchen Umständen mußte auf dem Gebiet des Porträts die schon öfter beobachtete Erscheinung mit gesetzmäßiger Kraft eintreten, daß die Künstler, die bis zum 15. Jahrhundert gewohnt waren, all ihr Schaffen nur sub specie aeterni zu betrachten, sich nicht ganz plötzlich von der alten strengen Auffassung freimachen konnten, und daß sie also das Profanbildnis in einer gewissen feierlich ernsten Weise gestalteten.

Der Fall gewinnt nun ein besonderes Interesse dadurch, daß eben jener Dürer, den wir im Jahre 1490 so an der alten Observanz festhalten sehen, nur 10 Jahre später auf den Stifterflügeln des Münchener Paumgartneraltars den Bruch mit der Vergangenheit in dieser einen Beziehung rücksichtslos vollzog und dem Porträt sein volles Recht gab. In seiner weiteren Entwicklung bildet er sich dann immer mehr zu einem Bildnismaler des größten individuellen Stiles aus.

Digitized by Google

Aber als er seinen Vater im Jahre 1490 malte, da war er erst 19 Jahre alt; da mußte die Schule und die Tradition noch das Übergewicht haben.

Das nordische Quattrocento kannte das lebensgroße Porträt nur in jenen seltenen Fällen, wo Riesenaltäre wie der der Brüder van Eyck mit den Stifterbildnissen geschmückt wurden. Sonst bevorzugte man das kleine Format; nicht selten sind die Bildnisse jener Zeit sogar miniaturmäßig klein. Auch Dürers frühes Bildnis hält an dieser Sitte fest. Damals herrschte noch die Gotik, für die dieses Arrangement charakteristisch ist. Wenn dann die Renaissance kommt, wird Dürer die lebensgroßen Stifter des Paumgartneraltares malen und späterhin für das Porträt, selbst wenn er noch wie gewöhnlich die Büste beibehält, doch Formen finden, die etwas Grandioses und Überwältigendes haben, wie das berühmte Herrenbildnis im Prado. Er bringt mehr Ordnung in das Arrangement und damit auch mehr Geschlossenheit in die Form.

In dem Formalen liegt beim Florentiner Bildnis von Dürers Vater die Schwäche. So sympathisch es als Wiedergabe einer vom Künstler menschlich hochverehrten Persönlichkeit ist, so hat es doch das Zufällige der Erscheinung, das den deutschen, auch den Nürnberger Porträts bis dahin eigentümlich ist. Im Vergleich zu Dürers späteren Werken — aber nur im Vergleich mit ihnen — wirkt es stillos, insofern als der organische und künstlerische Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen des Kopfes und des Körpers nicht betont ist. Die Zeichnung geht gleichmäßig von einer Partie zur andern und hebt die charakteristischen Momente nicht heraus. Das Bild hat infolgedessen keine klare Plastik. Dürer hat diesen Mangel, der in seinen Jugendwerken häufig zu beobachten ist, selbst gefühlt und sich lebhaft darum bemüht, ihn zu beseitigen. Das einzige Mittel, das hier helfen konnte, war die Perspektive. So wie wir seinerzeit bei den Altniederländern des 15. Jahrhunderts gesehen haben, daß sie eine rein bildmäßige Komposition erst schaffen konnten, als sie bei den Italienern die Gesetze der Perspektive kennen gelernt hatten, ist das auch bei Dürer der Fall.

Digitized by Google

DÜRERS PORTRÄT VON HANS KLEBERGER

DAS Wiener Hofmuseum besitzt aus dem Jahre 1526 ein männliches Bildnis, das ebenso die ausgesprochenste Renaissance in Dürers Stil vertritt, wie das Bildnis seines Vaters noch die reinste Gotik gewesen ist. Die zwei Bilder sind Gegenpole, wie man sie kaum ein zweites Mal so schroff im Schaffen eines einzigen Malers sich gegenüberstehen sieht.

Alles was das frühe Werk so sympathisch macht, ist verschwunden. Die warme Menschlichkeit und die große Unbefangenheit; aber es sind auch alle Unzulänglichkeiten verschwunden. Hier arbeitet ein großer, energischer Meister bewußt und frei in einem Stil, der jedenfalls für das Porträt günstigere Bedingungen bot als die Gotik.

Sobald die Renaissance in die Nürnberger Kunst eingedrungen war, kam für die Porträtplastik das Medaillonformat in Mode, das man in Italien kennen gelernt hatte, und das besonders für die zur Dekoration viel verwendeten römischen Imperatorenbildnisse häufig benutzt wurde. Diesem neuen Brauch bequemte sich auch Dürer an, und es wäre noch zu untersuchen, ob er ihn aus südlicher Kunst übernommen hat oder ob er nur einer damals in Nürnberg herrschenden Mode gefolgt ist. Jedenfalls hat er sich dieses Formats bedient, um in Kleberger, dem Schwiegersohn von Wilibald Pirkheimer, den Typus des deutschen Renaissancemenschen aufzustellen.

36 Jahre waren vergangen, seit der noch nicht zwanzigjährige Dürer aus dem Bildnis seines tätigen und klugen Vaters das durch seine Einfachheit gewinnende Abbild des frommen Bürgersmannes zu schaffen gewußt hatte. Der fromme Beter von 1490 macht dem energischen, selbstbewußten Mann der neuen Kultur Platz. Nicht mehr mittelalterliche Anschauungen und Traditionen binden den Stil der Künstler, sondern ihre Werke werden desto höher geschätzt sein, je weniger sie den alten gotischen Vorbildern gleichen. Freilich ist Klebergers Bildnis — gerade durch den Zusammenhang mit der Nürnberger Porträtplastik — eine charakteristische Arbeit der

Digitized by Google

Nürnberger Schule, ebenso wie das schöne Bild von 1490. Aber die Schule hat sich von Grund auf geändert, und mit ihr steht Dürer als ein anderer vor uns.

Auffallend ist vor allem die prinzipielle Umwandlung des technischen Vortrags. In dem Bildnis des Vaters ist Dürer Zeichner und nichts als Zeichner. Überall, im großen wie im kleinen, herrscht die Linie, bis auf Intimitäten der Modellierung. Man sieht die einzelnen Striche der Zeichnung zutage liegen, so wie das bei den alten Nürnberger Gemälden auch der Fall gewesen ist. In Klebergers Bildnis ist nichts mehr von alledem. Da herrscht die breite Fläche, die bedeutende Form und die Wucht der starken, plastischen Erscheinung; Feinheiten des zarten, zeichnenden Strichs haben hier keinen Platz mehr.

Die Betonung des psychologischen Momentes ist, wie wir schon bei der altniederländischen Malerei gesehen haben, ein Hauptfaktor des Renaissanceporträts. Was für die eine Schule gilt, das hat in derselben Zeit auch für die andere im wesentlichen Geltung, aber in Einzelheiten finden sich starke Unterschiede. Zunächst stimmen beide darin überein, daß die fromme Stimmung des 15. Jahrhunderts der Charakterisierung der selbstbewußten Intelligenz weicht. Man vergleiche nur daraufhin das so sehr stimmungsvolle, rührend einfache Bildnis von Dürers Vater mit dem geistig bedeutenden Kopf des Hans Kleberger. An Stelle der gewissenhaften, aber uninteressierten Gleichmütigkeit der Zeichnung vom Quattrocento tritt die energische Bestimmtheit der Renaissance, die sich mit Stimmung, und sei sie noch so sympathisch, nicht begnügt. Sie will die Persönlichkeit stark herausarbeiten und als Einzelwesen charakterisieren. Das gilt in der Hauptsache auch für die Niederlande.

Im übrigen haben jedoch die zwei Schulen sich dann doch gerade im Porträt sehr verschieden entwickelt. Die Niederländer haben in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nichts hervorgebracht, was sich mit den großen Bildnissen von Dürer und Holbein vergleichen ließe. Weder Lucas von Leiden noch Mostaert noch Quinten Massys wußten die Mittel der Renaissance so zu verwerten, wie es die Deutschen getan haben. Das hängt gewiß damit zusammen,

Digitized by Google

daß die niederländische Malerei damals schon dem Virtuosentum zu verfallen begann oder ihm schon verfallen war. Die weitgehende, immer noch sehr geschmackvolle Feinarbeit der malerischen Schilderung hielt die Niederländer davon ab, die Hauptformen so zu sammeln und sie so scharf ausgeprägt zur Darstellung zu bringen, wie Dürer und Holbein es getan haben.

Die Deutschen legten aber gerade auf diese kräftig betonte Charakteristik den Wert. So kommt es nun auch schließlich ganz von selbst, daß Dürer wagen darf, das plastische Medaillonmotiv für die Malerei zu verwenden, und bei einem Bildnis, das im Verhältnis zur Darstellung ziemlich groß ist, nur den Kopf und den Büstenansatz zu geben. Dürer beschränkt sich in Klebergers Porträt, das eben seine am reinsten ausgesprochene Arbeit im Renaissancestil ist, auf den Teil des Körpers, der der Hauptträger der Individualität ist. Man kann ja durch die Haltung des ganzen Körpers, durch die Bewegung und Form der Hände, auch durch das Kostüm den Menschen vortrefflich charakterisieren; aber die Seele spricht sich doch am verständlichsten im Haupte aus, und so hat Dürer nichts als Kopf und Hals in sein Bildnis aufgenommen.

Diese Anordnung entsprach seinem Wesen ganz besonders. Schon in seinen früheren Bildnissen, wie in dem mit Unrecht auf 1516 datierten Porträt seines Lehrers Wolgemut, hat er eine ähnliche Beschränkung gewählt, aber er hat sie nach der Weise der Gotik verwendet. Diese liebte es, wie wir oben schon besprochen haben, nur den Kopf und einen mehr oder weniger großen Ausschnitt der Büste in das Bildnis aufzunehmen; aber sie gab den bekleideten Menschen. Bei den Herren sieht man oft den glänzenden Pelzkragen, bei den Frauen die koketten, ausgeschnittenen, bunt verbrämten Gewänder; aber die Renaissance ging hier viel radikaler vor. Sie nimmt nur die nackten Fleischpartien und erreicht durch dieses Arrangement zugleich den erwünschten Anschluß an die Antike und die scharfe Betonung des Kopfes. Gar nichts darf uns von dem Teil des Körpers ablenken, der das Abbild der Seele zeigen soll. In den Niederlanden ging man zu Massys und Dürers Lebzeiten nicht so weit in der Nachahmung, oder wenn man will, in der Neu-

Digitized by Google

belebung der Antike. Die Schilderung des Tatsächlichen und des wirklichen Lebens war jenen geborenen Malern doch zu wertvoll, als daß sie sich sozusagen in das Abstrakte verlieren wollten, eine Gefahr, die bei dem von Dürer in Klebergers Porträt eingeschlagenen Weg in der Tat sehr nahelag. Wenn die Niederländer der Renaissance die Persönlichkeit nach der neuen Auffassung recht kräftig herausheben, um nicht zu sagen herausstreichen wollten, so taten sie das durch recht virtuose Behandlung der ohnhin damals pomphaften Tracht, durch Erweiterung des Formats, auch dadurch, daß sie einen wesentlich größeren Teil der Figur wiedergaben, als das Sitte der gotischen Maler gewesen war, endlich auch durch reiche Ausgestaltung des Hintergrundes, von dem sich der Dargestellte möglichst wirkungsvoll abheben konnte.

Das ist auch der Weg, den späterhin Hans Holbein d. J. eingeschlagen hat. Aber Dürers Sinn ging auf eine Stilisierung in das Gewaltige und das Überirdische. Er, der einen solch edlen Geschmack besaß und der bis zu seinem Ende nie verleugnen konnte, daß er in den zierlichen Subtilitäten des Goldschmiedehandwerks aufgewachsen war, hatte ein erhabenes Schönheitsideal vor Augen, dem er nacheiferte, selbst wenn er die ausdrucksvollen Charakterköpfe seiner gelehrten Nürnberger Freunde oder die Großen der Erde porträtieren mußte. Wie erfindungsreich er aber gewesen ist, so machte er von seinem Talente, feine Ornamente zu gestalten, beim Porträt keinen Gebrauch. Es wäre ihm ein leichtes gewesen, den Hintergrund nach Art der Niederländer recht dekorativ auszustatten; aber das würde ihm die große Form beeinträchtigt haben. So machte er aus der Umgebung des Kopfes ein einziges Ornament, das ihn sinnvoll, breit und dabei sehr dekorativ einschließt. Das ist die Konzentrierung eines großen Meisters, der viele Fragen durch eine einzige Formel zu lösen weiß.

In Klebergers Porträt kommt Dürer auch auf ein altes Problem der deutschen Malerei zurück, um das er sich oft und gemeinhin nicht mit Glück bemüht hat. Es war ihm stets um eine volle plastische Wirkung zu tun gewesen. Schon beim frühen Bildnis seines Vaters hat er nach Art der alten Nürnberger Schule den Kopf rund

Digitized by Google

herauszubringen gesucht; aber das Resultat war jene etwas hölzerne Festigkeit, die der Gotik eigen ist, und eine gewisse Zusammenhanglosigkeit, wie sie die sehr mangelhafte Beherrschung der Perspektive so oft mit sich brachte. Davon ist jetzt keine Rede mehr. Der Kopf ist vollkommen einheitlich gesehen und wiedergegeben. Er sitzt nun auch in der fiktiven Umrahmung, so wie eine Marmorbüste in einer Nische steht. Um das recht klar zu zeigen, läßt Dürer mit einem alten Kunstgriff der Malerei, den schon Jan van Eyck bei den ebenfalls in Nischen stehenden Figuren von Adam und Eva im Genter Altar angewendet hat, einen Teil des Körpers über den Nischenrand vorragen. Der Halsabschnitt der Büste ist es, den er so weit vorgeschoben hat, um dem Kopf das Aussehen völliger räumlicher Freiheit und täuschender plastischer Wirkung zu verleihen. Das ist ein sehr bedenklicher Versuch gewesen. Die Kunst darf nicht täuschen wollen.

Klebergers Bildnis ist zwar dem Schema nach nur als Ausschnitt behandelt, trotzdem wirkt es als ein Ganzes, zu dem man sich weiter nichts hinzudenken muß, ja nicht einmal hinzudenken kann. Die Absicht, nur den Kopf darzustellen, ist so deutlich ausgesprochen, daß ein Zweifel darüber nicht aufkommt. Anders ist das bei Dürers gotischen Bildnissen. Da ist der Abschnitt selten so gewählt, daß man ihn sich nicht weiter oben oder unten denken könnte. Auch beim Bildnis seines Vaters von 1490 fehlt der Zwang für den Beschauer, bloß die dargestellten Körperpartien zu sehen. Nicht daß das Arrangement lax wäre, aber Dürer war nicht so zielbewußt in der Durchführung. Sein früher Stil kannte noch nicht jene Konzentration, die den Spätwerken ihre kunstgeschichtliche Bedeutung gibt, allerdings nicht ohne die künstlerische Frische zu beeinträchtigen.

Trotz der sicheren, plastischen Wirkung, die den Kopf rund in das Bild setzt, ist doch alles nur zum Zwecke gemacht, die Scheibe des Antlitzes recht klar erscheinen zu lassen. Jede Wendung von Kopf und Hals ergibt Linien, die zum Antlitz führen, und dieses selbst ist durch Verteilung von Licht und Schatten sowie durch die Einrahmung von den Haaren recht auffällig als das Wesen des

Digitized by Google

Bildes charakterisiert. Das ist nicht etwa das Natürliche und vom Motiv Gegebene. Noch wenig Jahre früher hatte Dürer eine solche Vereinfachung und zugleich lebhafte Betonung des Hauptträgers vom Stimmungsgehalt im Bild nicht gekannt, und bei seinen gotischen Bildern war das erst recht nicht der Fall gewesen.

Wölfflin hat schon in seinem Dürerwerk darauf hingewiesen, daß der Meister gern bei sonst sehr wuchtig behandelten Bildnissen die Haare dekorativ verwertet. Das ist auch hier der Fall. Die Locken, die sich leicht auf die hohe Stirne legen, der Backenbart, der das Ohr einfaßt und stark dazu beiträgt, das Antlitz herauszuheben, sie sind alle ausgesprochen ornamental. Sie sind eine pikant ausgestaltete Wiederholung der Umrahmungslinie, und bedeuten für das Gesicht dasselbe wie das Medaillonrund für das Bild. Wenn der Kopf des Mannes, der vermutlich leicht erregbarer Natur gewesen ist, trotz der großen Ernsthaftigkeit im ganzen sehr feinsinnig wirkt, so ist die Erklärung weniger in dem antikisierenden Bildformat zu suchen, als in dieser dekorativen Behandlung des Haares.

Klebergers Bildnis ist zwar das Werk, wo Dürer sich auch in Äußerlichkeiten am weitesten auf dem Boden der Hochrenaissance vorgewagt hat; hier hat er auch ungewöhnlich großen Nutzen aus seinen italienischen Perspektivstudien gemacht; aber er hat noch gar manche Gewohnheit aus seiner früheren Zeit, sogar aus seinem Jugendstil, beibehalten, wie das ja selbst bei den größten Malern des 17. Jahrhunderts und der Neuzeit häufig zu beobachten ist. Es ist darum zwar sehr interessant, darf uns aber weiter nicht wundern, daß die Konturlinie, die von der Stirne über Wangen und Kinn zum Halse führt, im wesentlichen noch die gleiche Hand erkennen läßt, die seinerzeit die Konturen von Dürers Vater gezeichnet hat. Sie ist klarer und weicher geworden, aber die Grundanschauung ist dieselbe geblieben.

Vielleicht hängt damit die weitere Tatsache zusammen, daß auch sonst die Einzelformen mehr Dürers bewährte, aber stereotyp gewordene Technik, als individuellen Charakter zeigen. Im ganzen war das Bildnis gewiß sehr ähnlich. Man kann nicht zweifeln, daß

Digitized by Google

Kleberger so ausgesehen hat, wie ihn Dürer uns vorstellt. Aber nicht nur, daß man Gewohnheiten aus Dürers gotischer Zeit in diesem Spätwerk begegnet, so ist die eigentümliche Art, die Lippen aufeinanderzupressen und die Oberlippe recht dünn, fast verkniffen zu gestalten, bei Dürers Bildnissen die Regel; die etwas verquetschte Nase, die in dem sonst so freien Kopf beinahe kleinlich wirkt, kehrt ebenfalls oft auf seinen Bildern wieder, desgleichen die Zeichnung des Ohres und der Augen. Überall steht bei den Einzelteilen der Stock von technischen Erfahrungen im Hintergrund, die er in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts gesammelt hatte. So sieht man gerade bei diesem Hauptstück aus Dürers Renaissanceperiode, wie vorsichtig er im neuen Stil zu Werke geht; wie er sich nicht auf eine völlige Umgestaltung seiner persönlichen und der erlernten heimischen Kunstweise einläßt. Wer als junger Mann eine so große Tat wie die Apokalypse vollbracht hat, von dem kann man auch nicht erwarten, daß er der Gotik ganz vergesse; denn in ihr steckten die Wurzeln seiner Kraft.

Digitized by Google

ALBRECHT DÜRERS ANBETUNG DER KÖNIGE

DIE Uffizien von Florenz besitzen eines der schönsten und wichtigsten Gemälde von Albrecht Dürer, die Anbetung der Könige aus dem Jahre 1504. Der Meister hat das Bild ungefähr ein Jahr gemalt, ehe er seine große Reise nach Italien antrat. Es gehört also jener Epoche seines Schaffens an, die trotz einiger Berührungen mit italienischer Kunst als eine rein deutsche bezeichnet werden kann. Sie ist auch seine rein gotische. Aber das Bild steht am Ende dieser Periode, und es zeigen sich schon recht deutliche Spuren eines neuen Geistes. Es ist wichtig, diese an einem sicher datierten, vor der italienischen Reise entstandenen Werke feststellen zu können; denn dadurch wird die Beantwortung der Frage, ob Dürer in Italien wesentliche Beeinflussungen von prinzipiell neuer Art erfahren habe, abhängen.

Das Thema ist in der üblichen Weise behandelt. Die Madonna hält das Kindchen auf dem Schoß, die Könige, von denen einer bereits vor Jesus kniet, bringen ihre Geschenke; im Hintergrunde tummelt sich das Gefolge. Aber obschon Dürer nicht nur bei den gewohnten ikonographischen Vorschriften stehen geblieben ist, sondern auch so manches Motiv, wie das des knienden alten Königs oder das des zur Seite stehenden orientalischen Fürsten, beibehalten hat, ist keine der vielen nordischen Darstellungen der heiligen Dreikönige der Florentiner ähnlich. Trotzdem viele Einzelheiten gotisch sind, trotzdem vor allem in dem üppigen und wundervoll behandelten Detail sich das Bild als ein Triumph des gotischen Stils erweist, so ist es bereits etwas Neues, das bis dahin noch nie in deutscher oder niederländischer Kunst dagewesen war.

Das 15. Jahrhundert hatte die Dreikönige gern gemalt. In Italien, in den Niederlanden wie in Deutschland kommt das Sujet häufig vor; aber im Beginn des 15. Jahrhunderts wurde es besonders häufig behandelt. In den Niederlanden liebten die Künstler der damals aufkommenden malerischen Routine den Stoff wegen der ihnen hochwillkommenen Gelegenheit, allen Pomp und Reichtum

Digitized by Google

zu entfalten, den die etwas barock angehauchte Kunst vom Übergang der Gotik zur Renaissance so häufig brachte. Auch in Deutschland begriffen die Maler, als der breitere Stil der neuen Zeit heraufkam, daß sie hier am ehesten den Weg in die Freiheit finden könnten, ohne dabei radikal vorgehen zu müssen. Sie durften die Madonna nach wie vor malen, konnten allen Launen der gemütlich beim Detail verweilenden deutschen Art nachgeben, und doch hohe Hallen, interessante Bauformen, weite Plätze, kriegerisches Getümmel und edle Bewegungen bringen.

Die gotischen Dreikönigsbilder des Nordens waren still und einfach. Es ging sehr eng auf ihnen zu. Der unendliche Reichtum, den diese Erzählung, die für malerische Behandlung geradezu eigens erfunden zu sein scheint, in sich birgt, war da im Norden von niemand ausgenützt. Selbst Memling, der ein solch poetischer Fabulist gewesen ist, kam nicht zu einer fürstlich imposanten Darstellung und hat in seinem Münchener Bild nur ein zwar überaus reizvolles, aber doch bescheidenes Märchenstück geschaffen. Die Maler waren noch nicht zur Einsicht gekommen, daß die Madonna, die den Besuch der vornehmen, eigens aus weitentfernten Ländern gekommenen Herrscher empfängt, weder als demütige Magd des Herrn noch als die unnahbare Himmelskönigin aufgefaßt zu werden braucht, sondern daß sich hier eine neue Möglichkeit auftut. Die Madonna der heiligen Dreikönige ist die Dame, die trotz ihrer bescheidenen äußeren Verhältnisse die Mächtigen der Erde bei ihrem göttlichen Kinde Besuch machen sieht und die sie voll natürlicher Würde selbst empfängt. Das ist die Auffassung auf Leonardos Prachtkarton in den Uffizien, und diese hat sich auch Dürer zu eigen gemacht. Ob er, der von Leonardo mehr gekannt hat als wir heute wissen, dieses Florentiner Werk gekannt hat oder nicht, kommt hier nicht in Betracht. Jedenfalls vertritt er in seinem Altärchen diesen von der Renaissance allgemein akzeptierten Standpunkt, und zwar vertritt er ihn mit eigenen Mitteln, wie sie ihm seine persönliche, bis dahin geübte Kunstweise geliefert hat. Er hatte vorher schon manches Madonnenbild gemalt, voll Holdseligkeit und entzückender Anmut, wie das feine kleine Bildchen von 1503 oder auch so haus-

Digitized by Google

mütterlich kräftige Gestalten wie die vom Wittenberger Altar, die gewiß noch vor dem Florentiner Dreikönigsaltar entstanden sind; aber mit dieser kann keine sich an Reiz und keine an Adel nur von ferne messen. Die Selbstverständlichkeit ihrer leichten Bewegungen und die Sicherheit ihrer unbefangenen Haltung sind Zeugnis des neuen Geistes.

Derartige Erwägungen sind zwar von kunsthistorischem Interesse, aber sie beziehen sich doch auf Verhältnisse, die zum großen Teile der Geistesgeschichte der Menschheit im allgemeinen angehören. Wichtiger ist für uns die Beobachtung, daß solcher Freiheit der menschlichen Auffassung die künstlerische Klarheit der ganzen Komposition entspricht. Diese ist eine Weiterführung von der des Paumgartneraltars. Dort hatte Dürer schon versucht, die Figuren in einer Art von Pyramide zu sammeln. Auch in dem Florentiner Bilde bemerkt man stark ausgesprochene Linien, die zu der in der Mitte stehenden Figur des Königs mit dem kostbaren Pokal führen, so daß die sehr mannigfaltige Gruppe in dem klar gefügten Bau doch geschlossen vor uns steht. Die Gotik wäre nie imstande gewesen, das Kind und den knienden alten König so von der Madonna und den zwei anderen Königen umschließen zu lassen, wie Dürer das getan hat. Sie hat immer mit einer Gleichmäßigkeit der Behandlung des Einzelnen gearbeitet, die eine andere Hervorhebung der Hauptfiguren als durch äußerliche Mittel nicht gekannt hat. Bei Dürer ist die alte Gleichförmigkeit und Neutralität geschwunden. Jede der fünf Personen ist eine individuell durchgeführte, kräftig betonte Hauptgestalt, jede ist durch andere Mittel als eine hervorragende Erscheinung ausgezeichnet: die Madonna durch vornehmen Reiz, der alte König durch die bedeutende Würde des Greises, der hinter ihm stehende durch den wundervollen, reichen Prunk von kostbarem Schmuck aller Art, und der frei zur Seite getretene Mohrenkönig durch jene monumentale Wucht der Haltung, die Dürer zum erstenmal bei den Stiftern des Paumgartneraltars gebracht hatte, und die dann gerade im Jahre 1504, wo das Florentiner Bild entstand, auch im Kupferstich von Adam und Eva wieder erschien. Aber alle diese so ganz verschieden ausstaffierten Gestalten

Digitized by Google

sind im Ring zusammengehalten um den Mittelpunkt, dem ihre Empfindung gilt: um das göttliche Kind. Die gotische Art, die Figuren nebeneinander zu reihen und so viele Figuren nebeneinander zu stellen, wie auf der Tafel Platz finden, ist hier für immer besiegt.

Wir haben schon oben konstatiert, daß Dürer bei seiner Komposition einen stereometrischen Körper vor Augen hatte. Das galt zunächst für die Gruppierung der Personen; aber was nun dem Ganzen erst seine Bedeutung verleiht, ist die Vorsicht, mit der Dürer in der Gesamtkomposition für Klarheit sorgt. Die gesamte nordische Gotik kennt keinen Fall von solch breiter Anschaulichkeit, wie die von Dürers Dreikönigsbild. Erst wenn man das genau beachtet hat, wird der Sinn der strengen Ordnung klar, die in der gesetzmäßig festen Verbindung der großen Gestalten unter sich herrscht. Da ist der Mohr, der das prächtige Schaustück vor sich hält. Er steht zur Seite, selbst ein Schaustück im Bilde. So ist er isoliert behandelt, wie nur je eine gotische Heiligenfigur, die einsam in einem Altarflügel steht. Man möchte glauben, daß Dürer sich dabei noch an jene dekorativen Heiligen vom Peringsdörfer Altar erinnert hat, die Statuen gleich auf den zierlichen Postamenten stehen. Aber das künstlerische Resultat ist doch ganz verschieden. Nicht absolut und starr wie die Figuren auf den alten Flügelaltären, sondern stolz, als Glied eines bedeutenden Ganzen, diesem dienend und von ihm gefördert, in lebendigem Zusammenhang mit der Hauptgruppe, hält sich der Mohrenkönig ein wenig zur Seite. Er darf es, weil das Spiel der Linien und Bewegungen von ihm zur Madonna und den anderen Königen zurückführt; er muß es, weil die Komposition steif und eng würde, wenn er auch nur einen Schritt näher treten wollte. Wie umständlich hat Dürer diese Figuren vorbereitet, wie nützt er den von der Sonne hellbeschienenen Plattenbelag des Bodens aus, um eine wirksame und doch ruhige Folie für die farbig so reiche Erscheinung des Orientalen zu gewinnen, wie sucht er die tiefen Töne des Mohren zu mildern, indem er sie gegen den leichten, hellen Hintergrund mit den nach Nürnberger Art in jungem, frischen Grün schimmernden Bäumen setzt. Recht auffällig geht links von diesem König senkrecht zur Bildfläche ein Schloßportal in die Tiefe

Digitized by Google

des Ganzen, so daß auch auf diese Weise die eindrucksreiche Gestalt frei und doch gut gefaßt dasteht.

Nicht minder bedeutend für die Wirkung des Bildes ist der helle Schloßhof, der sich rechts ausdehnt und dem Gefolge der Könige Gelegenheit zu Waffenspielen gibt. Er lockt den Blick des Beschauers von der Hauptgruppe weg, ist aber nicht so aufdringlich behandelt, daß er ein Übergewicht im Bilde gewinnen könnte. Er hat im wesentlichen die Aufgabe, zu verhindern, daß die im Vorder- und Mittelgrunde doch verhältnismäßig eng anstehenden, schweren Gebäudemassen auf die Gruppe der Madonna und der Könige drücken könnte. So weiß Dürer jetzt schon, noch ehe er seine große italienische Reise antritt, alle Teile des Bildes auseinanderzulegen und wieder organisch zusammenzufügen.

Die Annahme liegt nahe, daß diese bewußte und köstliche Klarheit von Dürer nur erreicht werden konnte, weil er die italienischen Kompositionsgesetze jener Zeit kennen gelernt hatte. In der Tat findet sich auf der schönen Madonna mit dem Zeisig, die er 1506 in Venedig malte, eine sehr nah verwandte Anordnung des Hintergrundes, wo sich manche Einzelheiten fast wörtlich wiederfinden. Da tut es nun gut, zu beobachten, daß trotz dieser Klarheit der Komposition die Perspektive beim Bild von 1504 noch sehr unsicher ist. Man sieht das besonders deutlich an dem namhaft verzeichneten Stall, der links das Bild abschließt. Dieser aber entspricht sowohl in seinen Fehlern wie in der technischen Behandlung noch durchaus dem Stall auf der Anbetung im Münchener Paumgartneraltar, der doch noch rein Nürnberger Art von der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert aufweist. Was wir also eben an dem Dreikönigsaltar an fortschrittlichen Momenten beobachtet haben, ist die reine Entwicklung aus heimischen und natürlichen Tendenzen, und selbst das erwähnte, in Venedig entstandene Bild bedeutet mehr eine rasche, durch die Berührung mit italienischer Kunst erfolgte Förderung dieser Tendenzen, als eine grundsätzliche Neuerung auf Grund fremder Einflüsse. Hieran wird man immer bei der Betrachtung der nordischen Renaissance denken müssen, wie wir ja auch schon bei der niederländischen Malerei die freiwillige und selbständige Hingabe an den Stil der neuen Zeit beobachtet haben.

Digitized by Google

Im Einklang damit steht noch die — um Dürers eigene Worte zu gebrauchen — ungemein fleißige Kläubelei im Florentiner Bilde. Alles ist im elegantesten spätgotischen Goldschmiedestil durchgearbeitet. Die großen breiten Flächen, die ununterbrochenen runden Formen, die des Meisters Renaissancestil kennzeichnen, sie fehlen noch so sehr, daß gerade in den Figuren alles, was so Bewundernswertes an anmutig empfundener Feinarbeit gegeben ist, trotz der besprochenen Freiheit und Größe der Bewegung noch mehr zum 15. als zum 16. Jahrhundert gehört. Der Dreikönigsaltar ist die charakteristische Übergangsarbeit.

Digitized by Google

DÜRERS MADONNA MIT DER BIRNE

DAS Wiener Hofmuseum besitzt aus dem Jahre 1512 das Schönste, was Dürer als Renaissancemaler auf dem Gebiete der Madonnendarstellung geleistet hat. Er hat auch später noch Madonnen gemalt; so in seiner letzten Zeit die von 1526 in den Uffizien, und er ist mit diesen immer weiter auf den Bahnen der Renaissance vorwärts gegangen; aber sie werden an künstlerischem Reiz und liebenswürdig menschlicher Empfindung von dem Wiener Stück weit übertroffen. Dürer war nicht immer in den neuen Formen des Stils vom 16. Jahrhundert glücklich. Am feinsten hat er sie in den Jahren 1512 bis 1518 mit seinem früheren gotischen Stil verschmolzen. In diesen Jahren, wo seine schönsten Stiche, Holzschnitte und Zeichnungen entstanden sind, malte er auch die entzückende Madonna von 1512.

Es ist noch immer das alte Quattrocentomotiv: die Madonna und das Kind, das eine schmackhafte Frucht in der Hand hält. Viel neckisches Spiel wurde früher mit diesen Früchten getrieben, und auch jetzt ist die kindliche Freude an dem leckeren Bissen mit Behagen dargestellt. Bemerkenswert ist aber bei Dürer, daß er, der leider in kinderloser Ehe lebte, so viel Sinn für die Poesie des Kinderzimmers hatte. Sonst geben die Künstler den Kindern häufig Dinge oder Tiere zum Spielen, mit denen man sie im täglichen Leben wohl damals so wenig wie heute spielen ließ. Auch die Früchte, die man ihnen reichte, sind oft — wenn auch nicht immer — insofern unwahrscheinlich, als sie gemeinhin auf den Bildern ganz zu sein pflegen. Aber was kann ein Bambino mit einem ganzen Apfel machen! Dürer jedoch gab dem göttlichen Knaben nur einen Birnschnitz, und zwar das untere Ende der Frucht mit dem Stil, an dem sie das kleine Fäustchen bequem halten und zum Munde führen kann. Das ist recht hausmütterlich gedacht und stimmt so ganz und gar zu der freien Beobachtung des Lebens, die ein Hauptzug der Renaissance ist. Das Kind hat auch sogleich einen Versuch gemacht. Es hat ein Eckchen weggebissen, und mit Vergnügen

Digitized by Google

sieht man die kleinen Zähne in der appetitlichen Frucht stehen. Das ist ein echter Zug von Dürers quellfrischem Geiste, von seiner liebenswürdigen Empfindung und von seinem stets regen Sinn für das Gegenwärtige. Aber so wertvoll diese Eigenschaften auch sind: es spricht sich doch hier auch eine rein künstlerische Auffassung aus. Man denke sich in das so breit entwickelte Bild statt des kleinen zierlichen Birnschnitzes die ganze noch etwas massige Frucht: man wird spüren, daß sie nicht am Platze wäre. Sie würde sogar empfindlich stören. Dürer hat in diesem Werke nur die breite Entfaltung des Ganzen im Auge gehabt. Alles ist im großen Stil gehalten, der zwar durch reizende Details ein wenig munter bewegt werden, aber doch nicht geradezu unterbrochen werden darf.

Der Typus des Kindes ist in deutscher Kunst völlig neu; desgleichen ist die Bewegung des Kindes neu. Noch ist das Menschliche und das Knabenhafte beibehalten; aber die Unbefangenheit des Quattrocento ist nicht mehr da. Das Bedeutende in Christi Wesen, der später als Gott-Mensch die tragische Vermittlerrolle zwischen der Gottheit und dem sündenvollen Menschengeschlecht übernehmen wird, ist bereits deutlich ausgesprochen. Freilich leuchtet sein Auge in überaus anmutiger Freude auf, weil er sich als rechtes Kind behaglich fühlt und sich über die eben gekostete Süßigkeit der Birne freut; aber der unkindlich kluge, selbstbewußte Blick und die Haltung des recht offenkundig stolz zur Schau gestellten Körpers zeigen den Typus des Renaissancechristus. Die Gotik kennt das liegende Kind fast nur bei den Krippenbildern. Wenn aber die Madonna allein mit ihm dargestellt ist, dann hält sie es in der Regel auf dem Arm oder sie stellt es vor sich auf eine Brüstung, aber niemals hätte die Gotik gewagt, sie wäre nie auf die Idee gekommen, den Jesusknaben in der Lage eines antiken oder antikisierenden Heroen oder Flußgottes zu zeigen. Es liegt hierin etwas Unnatürliches, ein Gepräge, das weit absteht von den Figuren, die wir noch eben bei dem Florentiner Dreikönigsaltar gesehen haben. Bei diesem sind die Üppigkeit der kostbaren Gewänder, der Glanz der schimmernden Geschmeide die Träger der prachtvollen Wirkung; bei der

Digitized by Google

Wiener Madonna von 1512 aber ist es der Reichtum an Bewegungen des Leibes, die ganz neue Art, den Körper als den Glanzpunkt der Schönheit in der Natur zu zeigen, worauf die stattliche Wirkung beruht. Auf der gleichen Wand wie unsere Madonna hängt in Wien eine andere, die auch von Dürer, aber schon im Jahre 1503 gemalt ist, eine seiner köstlichsten Arbeiten, noch durchaus gotisch. Wie simpel im edelsten Sinn des Wortes ist diese. Sie ist nicht so edel, nicht so bedeutend wie die von 1512, aber in ihrer ungemein klaren heiteren Farbe das beste Zeugnis dafür, daß in der Zwischenzeit, die die beiden Bilder trennt, Dürer ein anderer geworden ist.

Es ist kein Zufall, daß das Kind nicht mehr aufrecht in den Armen der Madonna sitzt, sondern daß es breit vor sie hingelagert ist. Die Renaissance ist mit einem jähen Ruck aus der gotischen Vertikale zur horizontalen Schichtung gekommen. Sie will die breiten Massen übereinanderlegen, damit das Bildganze massiv opulent und möglichst fest gebaut erscheine. Es gibt, wie oben gesagt, nur sehr wenig Motive, wo die Gotik das Kind quer oder schräg vor die Madonna legt; das ist bei den Bildern der Fall, wo die Mutter ihm die Brust reicht oder wo es ihr schlafend auf dem Schoße liegt. Aber diese Fälle sind selten und bei ihnen hat diese Lage des Kindes für den Bau des Bildes keine Bedeutung. Hier aber wird ostentativ das neue Bewegungsmotiv in fast artistisch wirkender Weise benützt. Diese Nachdrücklichkeit nimmt der Komposition die bis dahin übliche treuherzige Unbefangenheit, sie nimmt ihr auch die Glaubwürdigkeit. Man erinnere sich an den segnenden Jesusknaben, den die Madonna von Eycks Rollintafel zwar etwas von sich weg — aber so mütterlich besorgt hält. Auch er wird als Hauptperson gezeigt, aber in frommer und darum sehr glaublicher Weise. Bei dem Wiener Bilde von 1512 kommt schon jener fatale Zug zur theoretisch gewonnenen, akademisch richtigen Form durch, der vielen, sonst ausgezeichneten Bildern von Dürers reifer und sogar bester Zeit etwas Kaltes gibt. Das mag man bei der gekünstelten Haltung des Kindes schon deutlich, vielleicht unangenehm spüren, peinlicher wird es uns zum Bewußtsein gebracht durch die sehr ungünstige, manieriert bewegte Linie, die von Christi

Digitized by Google

rechter Schulter über den Leib zum hochgehobenen Knie läuft. Es kann kein Zweifel sein, daß Dürer, der in dem Bilde sehr viel Laune, Takt und Geschmack gezeigt hat, ein bestimmtes und richtiges Gefühl dafür besaß, daß er bei der hier schon kräftig einsetzenden Steigerung der Formen nicht mehr das starre gotische Kind geben durfte, er hat auch richtig empfunden, daß bei der breiten Auffassung des Bildes die Gefahr der Eintönigkeit nahe lag, wenn das Kind nicht in besonders lebhafter Weise betont wurde; aber so viele Gründe sich auch dafür anführen lassen, daß Dürer im Prinzip etwas Ähnliches wie diesen Jesusknaben bringen mußte, so ist die Lösung des Problems doch unerquicklich.

Wir haben schon oben bemerkt, daß der Jesusknabe nicht den gotisch steifen Körper hat, sondern ähnlich daliegt wie die antiken oder Renaissanceflußgötter zu liegen pflegen. In der Tat hat seine Haltung etwas Michelangeleskes, und die Parallelen zu den Statuen des großen Florentiners, besonders aber zu der Gestalt des Adam von der sixtinischen Decke sind zu auffallend und zu zahlreich, um zufällig sein zu können. Und doch mag der Ausgangspunkt hier vielleicht nicht bei Michelangelo, sondern bei den Putten von Verrocchio zu suchen sein; denn Dürer war mit den Werken der Verrochioschule, im besondern mit denen des Leonardo da Vinci recht vertraut; nur haben wir es nicht mehr mit der reinen Stammform, sondern mit der Ausgleichung an den Stil von Michelangelo zu tun.

Hier kommt die alte, wohl nie zu lösende Frage wieder zur Sprache. Ist Dürer, wenn er sich den Italienern so sehr nähert, beinahe anbequemt, noch als ein ganz echter germanischer Künstler zu nehmen? Ich glaube die Frage auch hier bejahen zu dürfen; denn das Resultat der Stilmischung ist eine völlig konsequente Dürersche Figur. Besonders der Kopf des Kindes ist durchaus in Dürers Geist empfunden. Und die Technik ist auch die gewohnte, wie wir sie schon früher bei seinen Bildern finden. Sie hat noch allen Reiz, den Wickhoff mit Recht als die unvergängliche Nachwirkung von Dürers Lehrzeit als Goldschmied erklärt hat. Es ist ein großer Genuß, die Zeichnung und Modellierung des Kopfes im einzelnen zu studieren, die Pikanterie der Haarbehandlung zu beobachten und zu

Digitized by Google

sehen, wie sie auf gleicher Höhe mit der entzückenden, überaus geschmackvollen Technik im übrigen Teil des Bildes steht. Das Kopftuch der Madonna in seiner edlen Fältelung ist ein erster Auftakt zu dem, was Dürer bald darnach z. B. in dem prachtvollen Gewande der Melancholie schafft. Das sind Werte von ganz persönlicher Art, zu denen er aus Michelangelo keine Anregung gewinnen konnte, auch nicht aus Verrochio und dessen großem Schüler; denn so großartig diese Beiden im ornamentalen Durchziselieren ihrer Werke gewesen sind, so haben sie doch andere Formen verwendet.

Der Einklang in dem Wiener Bilde ist nun doch nicht nur in der Technik allein zu finden. Es ist eine Geschlossenheit erreicht, die um so bewundernswerter ist, als Dürer einen erstaunlichen Reichtum an gegensätzlichen Motiven gegeneinander auszugleichen hatte. Schon das Kind ist eine jener Kontrapostfiguren, wie sie die Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts liebte. Aber auch das Bildganze arbeitet mit dem Kontrast. Gewiß ist die Madonna eine jener üppigen und dementsprechend vollrund modellierten Erscheinungen, die Dürer so gern malte; aber der Künstler gewann doch Gelegenheit, um diese kräftige Plastik zur Schaffung breiter Flächen zu benützen, gegen die sich das Kind nun äußerst wirkungsvoll abhebt. Es war nicht leicht, die kernige Figur der Madonna in der Komposition so zu verwerten, daß sie im vollen Sinne des Wortes die Folie für Christus gibt. Aber der breite Ausschnitt des Halses schafft in der blühenden Brust die erste dieser für das Ganze so wichtigen Flächen, und dementsprechend ist auch das vorwärts geneigte Antlitz behandelt, das trotz der starken Modellierung im Verhältnis zum Kinde fast als eine Scheibe wirkt, nach der sich die räumliche Distanzierung im Bilde bemißt.

Diese Gegensätze, die noch in namhafter Anzahl abwechslungsvoll wiederkehren, söhnen sich sehr fein aus. Später hat Dürer die Elastizität des Stils nicht mehr besessen. Da wird er immer massiver und schwerer, bis er endlich zur Wucht der vier Temperamente kommt, wo alles groß und bedeutend, aber nichts mehr so reizvoll und liebenswürdig ist, wie bei der prächtigen Madonna von 1512.

Digitized by Google

ZWEI KUPFERSTICHE VON ALBRECHT DÜRER

DIE zeichnenden Künste sind in Abhängigkeit von der allgemeinen Entwicklung der Kunst und müssen sich im allgemeinen stets auf gleichem Niveau mit dem jeweiligen Zeitstil befinden; aber im besondern haben sie doch eine eigene Entwicklungsgeschichte, die bis jetzt noch nicht klar gelegt ist. Was nun ihr Verhältnis zur Malerei betrifft, so gehen sie dieser oftmals voraus, mitunter stehen sie ihr nach, ohne daß die Gesetze, nach denen dieses schwankende Verhältnis zu beurteilen ist, uns bekannt seien. Eines können wir aber schon jetzt bestimmt sagen, daß in bezug auf den Inhalt die Graphik, sei es die Miniaturmalerei oder Holzschnitt und Kupferstich, der sogenannten hohen Kunst gewöhnlich vorangehen. Das gilt auch von Dürers Werken; denn wenn er auch das Höchste, was ihm zu schaffen beschieden war, auf dem Gebiete der Malerei geleistet hat, so ist das Feinste und Fortschrittlichste in seinem Gesamtwerk doch der Kupferstich.

Aus diesem Grunde will ich hier zwei Kupferstiche mit Genredarstellungen einschalten, wie er sie als Maler niemals gemacht hat. Der eine gehört noch der gotischen Zeit des Meisters an und wird kurz vor 1500 gemacht sein, der andere fällt in Dürers letztes Jahrzehnt und ist 1519 entstanden. Beide behandeln ein im 15. Jahrhundert für kunstgewerbliche Arbeiten wie Gobelins, auch in Buchillustrationen sehr beliebtes Thema, das jedoch in der Tafelmalerei des Nordens nicht nachweisbar ist: das Leben der Bauern. Man findet wohl auf Gemälden ab und zu einmal Motive des Landlebens, wozu z. B. die Krippenbilder leicht Veranlassung geben konnten, aber das sind Ausnahmefälle. Unter dem erhaltenen Bildervorrat sind im Norden ländliche Szenen als Hauptthema nicht nachzuweisen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts aber sind sie schon eine sehr beliebte Aufgabe, sogar auch der höfischen Kunst, nachdem sie vorher der Buchmalerei und dem Kupferstich vielfache Anregungen gegeben hatten. Auch Dürer hat sich diese dankbaren populären Motive nicht entgehen lassen; Kupferstiche mit genremäßigem

Digitized by Google

Inhalt versprachen leichten Absatz. So kam er im Verlauf seiner abwechslungsreichen Entwicklung immer wieder auf dieses Thema zurück.

Beide Blätter stellen Bauern in alltäglicher Tracht dar, wie sie entweder über Geschäfte miteinander sprechen oder gerade ihre Waren zum Verkauf ausgestellt haben. Es sind Typen vom Grünen Markt in Nürnberg, die er oftmals von seiner nicht weit abgelegenen Wohnung aus beobachtet haben mochte, wenn die Bauern an seinem Hause vorbei auf den Markt zogen. Beide Blätter sind auch Zeugen der klaren Realistik, die Dürer immer gepflegt hat, und doch sind sie trotz der nahen Verwandtschaft der Sujets grundverschieden. Wenn man unter den Bildern des Meisters Analogien sucht, so stellt sich bei dem frühen Stich sogleich die Erinnerung an die Stifter des Münchener Paumgartner-Altares ein, bei dem späteren aber an die vier Apostel der Pinakothek. Diese Beziehungen im Stile der Bauernstiche zu den ihnen ungefähr gleichzeitigen Heiligentafeln sind so evident, daß man sie nicht übersehen kann. Mit dieser Beobachtung aber ist auch gesagt, daß die zwei Blätter stilistisch weit voneinander geschieden sind.

Das ältere Blatt ist offenkundig noch rein gotisch. Es zeigt drei Bauern im eifrigen Gespräch. Der eine hält einen Eierkorb in der Hand, steht breitspurig auf den weit gespreizten Beinen und sieht einem Waidmann ähnlicher als einem Bauern. Ihm steht eine charakteristische Bauernfigur gegenüber mit Zipfelhaube und dem altertümlichen hemdartigen Rock; trotz des Schwertes, auf das er sich stützt, macht er einen sehr friedfertigen Eindruck. Zwischen ihnen sieht man auf die energische Gestalt eines jener Kleinbürger, die halb Landwirt, halb Städter sind, so wie sie noch Goethe in Hermann und Dorothea schildert.

Das Moment der Unterhaltung ist bei den zwei im Vordergrunde stehenden Bauern sehr gut herausgearbeitet. Man möchte glauben, ihnen die Worte vom Munde ablesen zu können. Der Blick der Augen ist besonders scharf und sozusagen beredt. Merkwürdigerweise ist trotz dieses geistigen Bandes die Gruppe nicht gut geschlossen. Hauptsächlich die Figur des etwas zurückstehenden Mannes in der Mitte hindert eine klare Vorstellung über das räumliche Verhältnis

Digitized by Google

der drei Männer zueinander. Wenn nur die zwei anderen allein dastünden, so wüßte man besser, woran man ist; aber der dritte, der auch mit dem einen Bein etwas zurücktritt, geht mit dem Oberkörper soweit vor, daß er fast auf gleicher Ebene mit den anderen erscheint. So ist bei aller Schärfe der Zeichnung doch eine gewisse Unbestimmtheit zu bemerken, die dem Blatt etwas von seiner Wirkung nimmt.

Das Blatt von 1519 behandelt ein ähnliches Thema. Ein Bauer steht mit einer Bäuerin vor einer niedrigen, schon stark ausgebrochenen Hofmauer und bietet seine Waren an, die er in einem Eierkorb und einem großen Krug vor sich stehen hat. Die Bäuerin hat zwei Hähne zu verkaufen, die nach der heute noch zu beobachtenden rohen Sitte ihr mit dem Kopf nach unten an einem Strick vor dem Leibe hängen, während die geschwätzige Frau sie gleichmütig bei den Füßen hält.

Beide Blätter geben Genredarstellungen aus demselben Kreis, aber sie sind grundverschieden in der Behandlung. Das gotische Blatt ist zerrissen in der Wirkung. Die Figuren stehen vor dem kahlen Hintergrund so nebeneinander, daß die Bildfläche sozusagen ausgezackt wird. Das entspricht dem spitzigen Wesen der Gotik und ist das Gegenstück zu der Art, wie wir bei Memlings Johannesaltar von 1479 die Landschaft im Hintergrund der Tafel in vereinzelten Streifen erscheinen sahen.

Bei dem Blatt von 1519 ist die Bildfläche geschlossen; nicht nur durch die Mauer, die den Hintergrund abschließt und füllt, sondern auch durch die eng aneinander gerückten Körper des Bauernpaares, die eine einzige breite Fläche bilden. So ist der Anblick von Anfang völlig anders als bei der frühen Darstellung. Aber auch im einzelnen wird man noch manche Beobachtung machen können, die sich an das oben Gesagte anschließt. Charakteristisch sind die Typen auf den beiden Blättern jedenfalls. Selbst wenn uns nicht Dürers bekannte scharfe Beobachtungsgabe Garantie dafür böte, so würde man das an den Figuren sehen, die nicht erfunden sein können. Aber nun ist es doch recht merkwürdig, daß diese so scharf charakterisierten Typen, die demselben Stande und derselben Gegend entnommen sind, so ganz verschieden aussehen.

Digitized by Google

Das frühe Blatt zeigt wehrhafte, aber sehnige und dadurch fast schlanke Typen. Das späte aber arbeitet mit massigen Figuren. Die Frau ist an sich schon rund genug, und dann noch obendrein in soviel Röcke und Tücher eingewickelt, daß sie fast kugelrund erscheint. Und auch der Mann ist eine stämmige Erscheinung mit ungewöhnlich robusten Beinen und dicken Waden, wie sie von italienischer Kunst in die nordische kamen.

Die zwei Blätter sind durch rund zwanzig Jahre von einander getrennt. Die Spätgotik zeigte Dürers Augen dieselben Leute anders, als die Renaissance sie ihm erscheinen ließ. Die Sachlichkeit des Quattrocento macht dem stärker auftragenden, mehr bewußt schaffenden Stil der Renaissance Platz. Darum wird auch die Unterhaltung in dem späten Blatt anders geführt. Das gotische Blatt ist munter wie eben der Stil des Quattrocento in seinen Tendenzen war. Die Renaissance wird pathetisch, und so wird aus dem regsamen, vielleicht geschwätzigen Bauern der Frühzeit ein plumper Kerl, der mit breit ausgestreckter Hand die Käufer auf seine Waren aufmerksam zu machen sucht. Es brauchte nur weniger Veränderungen, um aus diesem Bauern, der seine Eier ausruft, einen Volksredner zu machen, der an seine Zuhörerschaft appelliert, indem er rhetorisch die Rechte ausstreckt.

Nun entsteht eine sehr schwierige Frage. Hat Dürer, indem er auf diese Weise das, was er zu sagen hatte, mit Nachdruck, um nicht zu sagen schwülstig sagte, einen weniger ernsthaften Realismus als früher vertreten? Unleugbar sind seine Formen jetzt größer und wuchtiger geworden. Er faßt viele Einzelheiten zu kräftigen Komplexen zusammen und gewinnt Ausdrucksmittel, die dem generalisierenden Stil der Renaissance entstammen. Man sehe nur einmal, wie einfach die mächtige Brust des Mannes gemacht ist und sehe das mannigfaltige Zaddel- und Strichwerk bei dem frühen Stich, und man hat das Wesentliche erfaßt. Aber trotzdem ist der Stil der späten Zeit reicher an Beobachtung. Er gibt nicht nur alles in größeren Formen, sondern er gibt überhaupt viel mehr. Recht beweiskräftig sind dafür die Schuhe. Diese sind in dem gotischen Blatt gerade noch in den Umrissen mehr angedeutet als gezeigt,

Digitized by Google

während 1519 Dürer sie mit all ihren schlappen Falten höchst ausführlich behandelt. Oder man sehe, wie schwach die Ärmel bei dem frühen Stück gezeichnet, und wie wenig tief und nachdrücklich die Falten gemacht sind, dann wird sich erst der ganze Reichtum der Motive und die Gründlichkeit der Arbeit zeigen, die so wie im ganzen Gewand, auch bei dem zerrissenen Ärmel an dem Rock des Mannes von 1519 zu beobachten sind.

Hier kommt eine sehr interessante Kreuzung. Gerade, wenn man den alten zerrissenen Rock des in der Renaissancezeit dargestellten Bauern betrachtet, kann man sich nicht verhehlen, daß Dürer immer mehr auf Vollständigkeit und den Typus genau festlegende Charakterisierung ausgegangen ist, ein Streben also, das dann von dem jüngeren Hans Holbein aufgegriffen wird. Aber Dürer hatte wenige Jahre vorher das ungemein edle Gewand der Melancholie gezeichnet, dieses schönste Stück deutscher Renaissanceornamentik. Nur ein Jahr vorher hatte er die wunderschöne Madonna von 1518 gemalt, über der die Engel mit der Krönung schweben. Ein solcher Mann konnte Naturtreue und Reichtum der Beobachtung nicht anders verstehen als vom Gesichtspunkt der künstlerischen Ordnung. Alles noch so scharf wiedergegebene Detail muß sich vom Zierstil der Renaissance ziselieren lassen, jede Form muß durch den Schmuckstil des frühen 16. Jahrhunderts gehen. Das ist nun auch hier der Fall. Man nehme nur die geradezu klassische Art, wie der Rock der alten Frau gemacht ist, oder den sorgfältig studierten Saum des Hemdes am Halse und man wird die außerordentliche Verfeinerung, nicht nur Vervollkommnung von Dürers Ausdrucksweise gegenüber dem gotischen Blatte erkennen. Der Realismus dieser seiner späten Zeit ist tiefer geworden, und hat sich außerdem im Geschmack sehr geläutert. Indirekt hängt nun damit der erstaunliche Unterschied zusammen, den die Modellierung der Figuren und die Ausgestaltung der Bildfläche zeigt.

Wir haben schon oben bemerkt, daß die Bildfläche in den zwei Stichen ganz verschieden behandelt ist. Das gilt auch für ihre räumliche Ausgestaltung. Der Frühstich ist flach; der späte führt nicht nur durch die vollkommen runde Modellierung der Figuren in die

Digitized by Google

Tiefe, sondern auch durch die Art, wie sie eng miteinander verbunden schräg in das Bild gestellt sind. Fraglos hängt diese bessere Ausfüllung des Raumes mit Dürers Perspektivstudien zusammen; aber wenn sie auch vor allem aus diesen zu erklären ist, so spricht doch, wie das bei solch starken prinzipiellen Stilwandlungen stets der Fall ist, noch manch anderer Faktor mit. Hier handelt es sich um die Verbindung einer raumfüllenden und zu gleicher Zeit die Form bereichernden Darstellungsweise. Die nun auftretende Fülle der Details verlangt den Platz, wo sie untergebracht werden kann.

Wenn nun diese Fülle der Details auch die Form bereichert, so lohnt es sich doch festzustellen, ob damit auch eine Belebung der Form verbunden ist. Dürer und seine Zeitgenossen haben gewiß den Eindruck des gesteigerten Lebens gehabt. Seine späten Porträts sind die besten Zeugen dafür; aber uns ist solche, fast möchte ich sagen, krampfhafte Art der Belebung peinlich. Die Anspannung ist zu groß, die Häufung zu reichlich, als daß wir heute, wo die Vereinfachung trotz aller Betonung der Aktualität so sehr gewünscht wird, nicht Dürers späten Stil als zu gewaltsam empfinden müßten. Auch in dieser Hinsicht ist der Kupferstich von 1519 von großer Bedeutung. Bei den religiösen Blättern der Zeit, oder bei solch grandiosen Stücken, wie bei der in breiten Strichen geätzten großen Kanone, wird man die neue Stilisierung gern als eine notwendige und verdienstliche Fügung in dem Geschmack der Zeit anerkennen. Aber daß der Fall nicht unbedenklich ist, daß eine gefährliche Formalisierung eintritt, daß bei dem bedeutendsten und menschlich stärksten unserer altdeutschen Meister hier im Kunstwerk der geistige Zusammenhang zu schwinden droht, sieht man wohl ohne weiteres. Die Gruppe ist im künstlerischen und im räumlichen Sinne wesentlich besser geschlossen als die der drei gotischen Bauern; aber die Munterkeit und Selbstverständlichkeit der Unterhaltung fehlt. Der Mann hört nicht, was die Frau mit dem noch immer lustig glänzenden Auge zu ihm sagt. Und so ist, rein als Genrestück genommen, der gotische Stich besser als der so viel weiter ausgeführte spätere.

Digitized by Google

HOLBEINS BILDNIS DES ASTRONOMEN NIKOLAUS KRATZER

ICH habe mit Absicht die Gruppe von Dürers Werken durch den Vergleich zwischen den zwei Genrekupferstichen abgeschlossen; denn es scheint mir wichtig zu sein, zu beobachten, daß auch in Deutschland die Renaissance in der Behandlung des Details viel weiter geht als das 15. Jahrhundert, obschon es doch, zumal im Süden, gewisse Richtungen der Renaissance gibt, die die Natürlichkeit der Schilderung weniger durch scharfe Herausarbeitung des Details als durch den großen Zug der Bewegung zu erreichen streben. Wenn selbst Dürer, der doch am Ende seines Lebens sich über die bunte Überladenheit seiner Frühwerke ungünstig ausgesprochen hat und immer mehr auf Vereinfachung ausgegangen ist, trotzdem mehr Details gibt als früher, so dürfen wir für Deutschland eine ähnliche Richtungslinie in der Renaissance ansetzen, wie wir sie bei Quinten Massys für die Niederlande gefunden haben. Die rein germanische Kunst des Nordens neigt nun einmal zur Ausführlichkeit, und so werden wir bei dem Meister, der in Deutschland die Renaissance über Dürer hinausführte, bei Hans Holbein, eine noch weitergetriebene Sachlichkeit konstatieren müssen.

Das ist in der Tat schon bei seinen frühesten Bildnissen der Fall, obschon sie noch sozusagen unsicher gemacht sind. Wenn wir Holbeins Stellung zu Dürer abgrenzen wollen, so müssen wir wohl als den wichtigsten Umstand bezeichnen, daß Dürers Jugendzeit noch rein gotisch gewesen ist, und daß er erst allmählich den Zug zur Renaissance mitgemacht hat, während Holbeins früheste Werke schon Kenntnis und sogar Verständnis der Renaissance zeigen. Dürer ist nie über einen Mischstil aus Gotik und Renaissance hinausgekommen; aber bei Holbein handelt es sich bald genug um echte deutsche Renaissance, zum Teil sogar um Hochrenaissance, die sich nicht scheuen darf, in Vergleich mit den Meistern von Rom und Venedig zu treten. So erklärt sich auch aus diesem Grund die ohnehin notwendige Tatsache, daß die Werke aus Dürers spätester Zeit

Digitized by Google

im Sinn der allgemeinen Entwicklung fast auf demselben Niveau stehen, wie die aus dem Ende von Holbeins Jugendperiode. Dürer ist 1528 gestorben, und wenn er auch viel zu früh gestorben ist, so hat er doch seine Lebensaufgabe vollbracht. Seine letzten Bilder sind nicht nur abgeschlossene reife Werke, sondern sie schließen auch eine Epoche ab. In dem Todesjahr von Dürer aber malte Holbein als ein noch junger in der Entwicklung stehender Mann den in England ansässigen, aus München stammenden Mathematiker Kratzer. Trotz ihrer gleichzeitigen Entstehung müssen Dürers letzte Gemälde und die entsprechenden von Holbein nicht nur mancherlei Gleichartigkeit, sondern noch mehr Trennendes aufweisen; vielleicht wäre es sogar gut zu sagen, daß sie in mancher Hinsicht sich gegensätzlich zueinander verhalten.

Der Fortschritt der Kunst geht, wie wir schon beobachtet haben, nicht auf geradem Wege vor sich, wenn auch die Kette der Entwicklung nie abreißt. So ist es wahr, daß Holbein noch mehr als der späte Dürer das Beiwerk betont, weil eben Dürer in dieser Hinsicht schließlich immer reicher geworden war. Er gibt also nur die Fortsetzung von dem, was die ältere Generation angestrebt hatte; aber er verwendet das Detail anders als Dürer. Dieser hat wohl die Hauptformen, vor allem die des menschlichen Körpers, immer weiter durchgebildet, aber er hat dies sozusagen unvermerkt getan. Er ordnet das kaum gefundene Detail den Hauptzügen und Massen unter. Er gehört der konstruktiven Richtung der Renaissance an. Holbein dagegen bringt viel Beiwerk, so viel wie Dürer selbst auf seinem späteren Porträtstich des Erasmus von Rotterdam nicht gebracht hatte. Holbein gehört der schildernden Richtung der Renaissance an. Darum wird nun das Beiwerk auch so unbefangen zur Schau gestellt.

Dürer hat uns auf seinen Bildnissen, mit Ausnahme des erwähnten Porträtstiches, über die Tätigkeit und häusliche Umgebung der Dargestellten nichts gesagt. Ob er einen Kaufmann malt, wie den Oswald Krell, oder ob er Kaiser Maximilian II. darstellt, das hat auf das Arrangement der Bilder wenig oder keinen Einfluß. Er

Digitized by Google

unterscheidet wohl in der geistigen Auffassung zwischen den Personen; aber weiter tut er nichts, um ihren Stand und ihre gesellschaftliche Stellung klar zu machen. Holbein aber tut das sehr oft; einmal weil er einer reiferen Periode angehört und dann, weil er eine viel lebendigere italienische Kunst zum Vorbild hatte als Dürer, dessen Lieblingsmeister jenseits der Alpen so strenge Künstler wie Mantegna und Pollajuolo gewesen sind. Holbein aber kannte schon die üppige oberitalienische Hochrenaissance mit den Prunkporträts der Mailänder Schule. Darum entfaltet er allen Vorrat von Beiwerk, das uns die Lebensweise und Tätigkeit des Dargestellten veranschaulichen kann. Die stilvolle Unterordnung der Einzelform, die bei Dürer den größeren Reichtum an Beobachtungen und Angaben so stark und zugleich dezent macht, gilt für dieses breit ausgestellte Magazin von Geräten nicht mehr.

Solchen Verhältnissen entsprechend hat Holbein den berühmten Mathematiker bei der Arbeit dargestellt. Kratzer hält einen mathematischen Demonstrationskörper, der mit Figuren bedeckt ist, in der einen Hand, in der andern hat er den Zirkel, und damit nicht zufrieden, bedeckt Holbein Tisch und Wände mit hieher gehörigen Instrumenten und Lehrkörpern, von denen wohl die wenigsten Beschauer des Bildes etwas verstanden haben und heute noch verstehen, die aber doch einen sehr klaren Begriff von der rastlosen Tätigkeit des Gelehrten geben. Hätte Kratzer nur ein einzelnes Polyeder in der Hand, so wäre das nichts als ein Symbol. Unsere Kenntnis vom Stande des Mannes würde dadurch wohl gesichert, aber unsere Anschauung von dem, was er zu tun gewohnt war, und von dem Milieu, in dem er lebte, hätte nichts davon. Holbein macht es sich und uns viel bequemer als Dürer das tat. Er will uns möglichst viel zeigen, damit wir unsere Vorstellung auf eigenes Sehen gründen können. Die Malerei ist auch in Deutschland durch diese Auffassung anschaulich und malerisch geworden, so wie das in den Niederlanden zur selben Zeit der Fall gewesen ist und wie wir es auch bei den Italienern finden werden.

Uns Heutigen liegt für ein derartiges Arrangement die Bezeichnung intim nahe. Aber das wäre gerade für Holbeins breitspurige

Digitized by Google

stattliche Darstellungsweise nicht das richtige Wort. Sein Stil ist immer, von der Jugendzeit bis zu Holbeins unselig verfrühtem Ende, außerordentlich intellektuell, trotzdem Holbein als großer Künstler mit feinster Empfindung arbeitete. Aber seine Empfindungen hat er immer kontrolliert, hat sie mit sehr bewußtem Sinn im Kunstwerk nicht mehr sein lassen, als Zeugen und Gewährerinnen eines optischen Genusses, den er selbst gehabt hat und durch sein Bild den Beschauern vermitteln will. Das freundlich-stimmungsvolle Element, das wir Intimität nennen, war aber seine Sache nicht.

Um so mehr lag ihm an der Charakteristik, die er weniger zwangvoll und dadurch mehr einleuchtend gibt als Dürer. Von Dürers Madrider Selbstbildnis bis zum Porträt des Hieronymus Holzschuher begegnen wir bei dem großen Nürnberger immer einer befremdlichen Übertriebenheit, besonders im Blick, die eine Eigentümlichkeit des oberdeutschen, besonders des Nürnberger Porträtstiles war. Diese Spannung kennt Holbein nicht mehr. Alles in seiner, wie wir gesehen haben, so viel mehr malerischen Behandlung des Bildnisses verlangt Leichtigkeit und Ungezwungenheit. Diese Eigenschaften zeichnen seine Porträts aus, trotzdem er die Wucht der Renaissance bis zu einer manchmal erschreckenden Wirkung steigerte. Man möchte nicht glauben, daß so widersprechende Züge in einem einzigen Kunstwerk vereinigt werden könnten; aber Holbeins Stil ist gerade durch diesen Widerspruch gekennzeichnet. Auch Kratzers Bildnis zeigt ihn.

Die Figur des Mannes wird durch weites bauschiges Gewand recht stattlich gemacht und hebt sich gegen den hellen Hintergrund in mächtiger Fülle ab; aber diese Fülle wirkt nicht massig und dick; denn die Haltung, der Ausdruck und der Blick des Mannes zeigen eine aus dem Augenblick genommene Stimmung. Die schwere Konzentration von Dürers Porträt, die hölzerne geistlose Dumpfheit des altdeutschen Bildnisses vom 15. Jahrhundert sind geschwunden vor dieser durchaus natürlichen Aufmerksamkeit. Man achte, wie unbefangen und rein sachgemäß, dabei aber doch sehr ausdrucksvoll Kratzers Rechte den Zirkel hält und wie von da aus die Situation

Digitized by Google

sich so erklärt, daß der Gelehrte wohl eben beschäftigt ist, einem einzelnen Hörer oder auch vielleicht einem größeren Kreis von Studierenden seine Ansicht vorzutragen. Es ist ja gewiß nicht das Studierzimmer des Gelehrten, wo wir ihn uns zu denken haben. Das aber ist das Große, daß Holbein die körperliche Erscheinung mit jener plastischen Kraft herausarbeitete, die ihn über alle damaligen nordischen Künstler stellte, daß er ferner die feierliche Würde der reifen Renaissance sich aussprechen ließ und trotzdem, als der ungemein positive Künstler, der er nun einmal gewesen ist, sich sehr hütete, das Bildnis in das Abstrakte hinauf zu steigern, eine Gefahr, der Dürer nicht immer entgangen ist.

Die Augenblicklichkeit der Situation im körperlichen und im geistigen Sinn ist das Bewunderswerte an dem prachtvollen Bildnis.

Einen wie mir scheint bis jetzt noch nicht besprochenen Umstand möchte ich zum Schlusse noch anführen. Holbein hat nicht nur als ein Nordländer, sondern als ein Maler vom voll entwickelten 16. Jahrhundert, die Individualität des Gelehrten man darf wohl sagen in erschöpfender Weise wiedergegeben. Dieses kluge Auge, dieser feine Mund und das kultivierte, aber nicht gerade regelmäßige Antlitz gehören einem bestimmten Mann und sind sozusagen sein persönliches Eigentum. Aber es wiederholt sich hier, was man so oft bei Holbeins Porträts sehen kann und was besonders fein bei seinen Bildnissen des Erasmus von Rotterdam herauskommt: nicht nur das Individuelle ist so scharf erfaßt, sondern auch die Nationalität ist nahezu typisch charakterisiert. Erasmus von Rotterdam ist deutlich als Holländer gekennzeichnet und ebenso Kratzer als ein Altbayer. Solche Köpfe sieht man heute noch viel in Kratzers Heimat, allerdings nicht in den oberen und in den gelehrten Kreisen, sondern in den unteren Schichten des Volkes; denn die Menschheit hat sich so veredelt, daß der Typus des vornehmen Mannes von Holbeins Zeit sich heute in den tieferen Schichten des Volkes findet, während unsere Typen der oberen Gesellschaft völlig neu sind, so wie wir im Gegensatz dazu heute kaum mehr in den Verbrechern jene schrecklichen Gesellen wiedererkennen, die dortmals als niedriges Volk galten.

Digitized by Google

Das ist nun für den Stil der Zeit von großer Wichtigkeit, daß Holbein, der stärkste Vertreter des nordischen Renaissanceporträts, die Dargestellten zwar ungemein treu in ihrer Persönlichkeit wiedergibt, aber trotzdem die Nationalität, also die allgemeine Form der Erscheinung, auch noch zur Geltung bringt. Im 17. Jahrhundert ändert sich der Porträtstil aufs neue: da wird die Persönlichkeit allein noch Gegenstand der Darstellung sein.

Digitized by Google

HOLBEINS BILDNIS DES SIR RICHARD SOUTHWELL

SCHON in alter Zeit galt das Porträt, das Holbein im Jahre 1536 von dem vertrauten Rat des englischen Königs Heinrichs VIII. gemalt hat, als eines seiner besten Werke. Dieses Urteil müssen wir noch heute unterschreiben. Das Bild ist in den Uffizien von Florenz eines der kostbarsten Meisterwerke innerhalb dieser an Gemälden ersten Ranges aus allen Schulen so reichen Sammlung. Die schwere Konkurrenz, die es dort zu bestehen hat, erhöht den Rang, den es im Urteil der Nachwelt einnimmt. Innerhalb der nordischen Renaissancezeit ist es nun im besonderen ein Stück von vielseitiger Bedeutung, und es gibt jedenfalls in den weiten Kreisen Holbeinscher Schöpfungen wenige, die sich mit ihm an Bedeutung messen können. Fast alle großen Eigenschaften der Renaissance würden sich an ihm demonstrieren lassen.

Holbeins Stil ist ein interessantes Problem. Des Widerspruchsvollen gibt es bei ihm wie bei jedem Künstler gerade genug. Die großen Gedanken und Leistungen der Kunst — wie überhaupt der Menschheit — sind meistens Kinder des Streites zwischen scharfen Gegensätzen. Aber sie liegen nicht oft so klar zutage wie bei Holbein und bei diesem ungewöhnlich großartigen Porträt.

Welcher Epoche gehört es an? Fraglos der ganz reifen deutschen Renaissance, wo die gotische Starrheit besiegt war; aber dieses Bild, das den endgültigen Sieg der Renaissance über das Quattrocento bedeutet, ist im allgemeinen genau so arrangiert, wie die Bildnisse des 15. Jahrhunderts, und besonders wie die altniederländischen von Jan van Eyck bis Memling. Kopf und Figur sind durchaus im Dreiviertelprofil gehalten, wie das die Deutschen und Niederländer des 15. Jahrhunderts liebten. Das Bild ist unten eingefaßt durch die sozusagen als inwendige Rahmung über die Tafel gelegten Arme. Man denke nur an das frühe Bildnis von Dürers Vater zurück, und man wird die fast völlige Übereinstimmung im Grundmotiv erkennen. Aber bei Holbein hat die alte gotische Formel einen neuen Sinn bekommen. Mit denselben Mitteln, die der junge Dürer be-

Digitized by Google

nutzt hat, um die Treuherzigkeit deutscher Malerei am Schlusse des 15. Jahrhunderts sich in so rührender Weise aussprechen zu lassen, hat Holbein das nicht selten recht bedrohliche Selbstbewußtsein der Renaissancemenschen charakterisiert. Da müssen notwendigerweise noch andere Faktoren mitsprechen als diejenigen, die im althergebrachten Schema gegeben sind.

Holbein, der von klein auf schon mit der Renaissance in Berührung gewesen war, und der in Deutschland den reifen Stil des 16. Jahrhunderts so glänzend vertritt, daß oftmals seine Werke die nordischen Gegenstücke zu den Prachtbildern von Tizian sind, ist nicht allein der Renaissancemaler, sondern er ist der eigentliche Vollender der germanischen Malerei des gotischen Stils. Wir haben oben schon davon gesprochen, daß Holbein dadurch, daß er der Jüngere gewesen ist, zur Gotik und zur Renaissance ein anderes Verhältnis hat als Dürer. Zu dem, was wir dort gefunden haben, müssen wir angesichts von Southwells Porträt nun noch die wichtige Ergänzung fügen, daß eben jener Dürer, dem es beschieden war, die deutsche Malerei von der Gotik in die freie Bahn der Renaissance hinüberzuführen, wohl der Überwinder des Quattrocentostils war, daß aber Holbein dagegen sich als der Fortsetzer und, wie oben gesagt, als der Vollender eben dieses Stieles erwiesen hat. Er, der Spätere, hat in seinen Bildnissen alles aus den alten Formen herausgeholt, was irgendwie aus ihnen zu holen war, und so steht er dem Quattrocentostil nicht so schroff als Gegensatz gegenüber, wie Dürer das z. B. in seinem Medaillonbildnis von Kleberger gewesen ist. Dürer hat alles Unreife der Gotik abstoßen müssen, weil es ihm hinderlich war, Holbein aber, der nicht durch so viel Ballast beschwert war wie Dürer, konnte das noch Lebensfähige des alten Stils leidenschaftslos und in historischer Gerechtigkeit beibehalten und zur letzten Entwicklung führen. So steht er, der Renaissancemaler, dem Quattrocento gleichmütiger und vorurteilsloser gegenüber als Dürer, der sich in harten Kämpfen aus den engen Banden der Gotik befreien mußte. Der Nürnberger ging, wenn das Wort erlaubt ist, zu hastig vor. Er preßte das vom alten Stil zur Verfügung gestellte Formenmaterial in seinen späten Porträts mit gewaltiger Hand, aber doch zu fest, und so entstanden

Digitized by Google

Bildnisse, wie das des Hieronymus Holzschuher, deren Wirkung unter dem schweren Druck leidet. Es war natürlich, daß Holbein, der nach Dürer kam, weniger gewaltsam verfuhr. Er hatte eine leichtere Hand und eine geschmeidigere Technik.

Wenn wir von solchen Erwägungen nun wieder zu dem Porträt des Sir Richard Southwell zurückgehen, so ergibt sich auf die Frage, womit Holbein das alte dürr gewordene Schema des nordischen Dreiviertelprofils im Porträt neubelebt hat, die Antwort, die wir bei der Entwicklung des 16. Jahrhunderts schon öfter hören konnten: er gestaltete das Problem nach malerischen Grundsätzen. Der Sinn des Dreiviertelprofils ist die denkbar größte Reichhaltigkeit der Ansicht. Man will so viel wie möglich von dem Dargestellten zeigen. Das Quattrocento faßte die Aufgabe rein formal; durch Zeichnung und gründliche Modellierung wollte man die dargestellte Persönlichkeit im Bilde gewissermaßen lückenlos vor dem Beschauer erstehen lassen. Aber das Resultat war doch alles, nur nicht malerisch und darum in Hinsicht auf die malerische Gestaltung sehr dürftig. Es fehlte dann natürlich infoldegessen auch an der Behandlung des Räumlichen. Man sehe nur, wie das Bildnis von Dürers Vater infolge der in manchen Details sehr runden, wohl auch zu runden Modellierung hölzern skulptural wirkt. Nun kommt Holbein und entwickelt als Maler das Bild nach der Tiefe, und sogleich wird alles beweglich und klar räumlich. Jetzt erst gibt das Arrangement des Dreiviertelprofils jene ausführliche Ansicht, die es geben sollte.

Was Holbein hier getan hat, entspricht einem Gesetz in der Entwicklungsgeschichte der Malerei. Immer geht der Blütezeit unmittelbar voraus eine übermäßig plastische Behandlungsweise der Formen in den Gemälden. Wenn dieser Exzeß überwunden ist, stellt sich dann die echt malerische Modellierung ein. So hat Rubens die Flamen von der Nachahmung der Statuen befreit, die vor ihm herrschte, so hat Velasquez den Spaniern aus dem harten akademischen Formelkram geholfen, so hat — um nicht gar zu viele Beispiele aufzuführen — Delacroix die Franzosen aus dem steinharten Klassizismus in das Gebiet der feurigsten Malerei geführt.

Digitized by Google

Wenn es auch ein typischer Vorgang ist, was wir bei Holbein beobachten, so handelt es sich dann doch um besondere Ereignisse und Wirkungen, die nur jener Zeit angehören, und diese sollen hier geschildert werden. Freilich ist das Arrangement fast wörtlich das gleiche wie bei dem Porträt von Dürers Vater; aber der Inhalt ist viel reicher, sowohl im geistigen wie im körperlichen Sinne. Was wir von Richard Southwell hören, klingt nicht gut. Er war ein Höfling bei jenem König Heinrich, der es als eine Gnade betrachtete, wenn er einen alten Freund und Günstling wie Thomas Morus nur köpfen ließ und ihm keinen qualvollen Tod auf dem Schaffot antat. Mit diesem Fürsten war schwer Friede halten. Southwell verstand es; denn er war ein kühler Beobachter der Launen seines Herrn. Erst 33 Jahre war er alt, als er sich von Holbein malen ließ, der damals gerade anfing, Heinrichs Aufmerksamkeit zu erregen. Es ist vielleicht ein Zufall, aber doch ein recht bezeichnender Umstand, daß der glatte Höfling sich eilends dem Maler anvertraute, von dem man erwarten durfte, daß er bei Heinrich als Künstler und, nach einer sehr verständlichen alten Sitte, auch als politischer Agent eine ausgezeichnete Stellung haben würde. Nicht nur, weil wir wissen, daß er ein biegsamer Intrigant gewesen ist, sondern weil Holbeins Kunst unerbittlich war, können wir heute noch immer des Mannes üblen und sehr gefährlichen Charakter aus dem außerordentlichen Bildnis lesen. Das große aufmerksame Auge ist nicht ehrlich offen. Ohne zu lauern, beobachtet es scharf und verrät einen Sinn, der rasch entschlossen jede Tat ausführt, die für den Nutzen des verräterischen Höflings nötig scheint. In dem blanken, ruhigen Gesicht so viel unter der Oberfläche verborgene innere Unruhe zu zeigen, vermochte die alte Zeit nicht. Man denke an Eycks Porträt jenes Kanzlers Rolin, der auch keinen liebenswürdigen Charakter hatte, obschon er ein ungleich stärkerer Mann war als der hinterlistige Southwell. Wie ist das alles an dem damals noch jungen Eyck, fast ohne ihm einen Eindruck zu machen, vorübergegangen. Er hält sich an das geltende Schema des religiösen Stifterporträts und gibt in einer imponierenden, aber doch einseitigen Einfachheit nur die Stimmung des Beters wieder. Das ist für Holbeins Stil zu primitiv.

Digitized by Google

Der ganze Mann muß in den Rahmen des Bildes, ob es ihm lieb oder leid ist. Wir haben oft davon gesprochen, daß die Renaissance gegenüber dem Quattrocento das Psychologische stark betont hat. Kaum irgendwo ist das besser geschehen, als auf diesem von jeher so hoch geschätzten Meisterwerk von Holbein.

Wie großartig die Charakterisierung auch sei, so scheint mir kein Zweifel daran möglich, daß der Maler sie unabsichtlich gegeben hat, daß er sie vielmehr nur seiner unfehlbaren Beobachtung der im Augenblick vor ihm sitzenden Person zu danken hat, die er nicht anders wiedergibt, als sie sich ihm eben zeigt. Er hat nichts weggelassen, hat nichts zugefügt: kurz, er hat kein stilisiertes Bildnis geschaffen, wie das Dürer in seinem Alter tat oder wie das zu Holbeins Zeiten Tizian noch machte. So wie Southwell vor ihm saß und den Punkt fixierte, auf den ihn Holbein blicken ließ, mit dem für die günstige, möglichst inhaltreiche Darstellung hoch erhobenen Kopf, in einer Haltung des Hauptes, die zu beschwerlich ist, um ganz natürlich zu sein, hat Holbein den einflußreichen Mann von Heinrichs Hofe gemalt. Das hat er in einer Zeichnung festgehalten, die ihm bei dem wohl nicht ganz in Southwells Anwesenheit gemalten Bildnis gute Dienste tat, und die uns noch erhalten ist. Dort ist das Momentane noch schärfer gefaßt und dort ist der bedenkliche Charakter des Mannes noch offener ausgesprochen.

Dieses Betonen der im Augenblick vorhandenen Situation ist etwas Neues gegenüber dem Quattrocento. Ob Holbein eine solche Auffassung als Erster gebracht hat, was ich nicht glaube, ob er sie im Süden kennen gelernt hat, was mir sehr wahrscheinlich dünkt, sind Fragen zweiter Ordnung gegenüber dem Umstand, daß kein anderer so gut wie Holbein im stolzen Renaissanceporträt, das doch immer etwas Ostentatives hat, diese Motive, die die Stunde bringt, zu verwerten gewußt hat.

So wie die lebendige Charakteristik mit der freier gewordenen Beobachtung der körperlichen vor dem Maler befindlichen Erscheinung zusammenhängt, ist nun auch im Bildganzen überall eine gesteigerte Freiheit gegenüber dem gotischen Stil zu bemerken, die es dem Künstler erleichtert, den großen Reichtum gut im Raum

Digitized by Google

unterzubringen. Noch ist keine Luft im Bilde. Nur ein einziger Maler war damals in Deutschland, der Luft, wenn nicht zu malen, so doch anzudeuten wußte, Albrecht Altdorfer in Regensburg. Aber wenn infolgedessen auch eine völlig malerische Raumbehandlung von Holbein nicht gegeben werden konnte, so ist das Porträt doch dreidimensional gedacht.

Das hatte Dürer wohl angestrebt, aber nie in so malerisch freier Weise erreicht.

Digitized by Google

HOLBEINS MADONNA VON SOLOTHURN

DAS Museum von Solothurn besitzt eine noch gar nicht lang bekannte Madonna von der Hand des jüngeren Holbein aus dem Jahre 1522. Sie ist ein Werk der deutschen Renaissance. Da sie einige Jahre vor dem Porträt des Nikolaus Kratzer entstanden ist, so hätte ich sie, wenn es in diesem Buche auf jahreszahlenmäßige Reihenfolge ankäme, schon vor dem Bildnis aus dem Jahre 1528 behandeln müssen; aber ich bringe sie erst jetzt, weil sie in mancher Hinsicht den freien Stil der Renaissance deutlicher zeigt. So viel Neues auch Holbeins Bildnisse bringen, so haben sie besonders in der Haltung des Kopfes und des Körpers doch noch recht viel vom Alten beibehalten, dem sie allerdings neuen Sinn und neue Bedeutung gaben.

Im religiösen Bild war die Kunst damals schon freier. Was an Altem noch beibehalten scheint, ist gar wenig; überall offenbaren sich neue, bis dahin nie zu beobachtende Züge.

Die Madonna von Solothurn hat kein gotisches Format mehr. Die Tafel ist oben nicht flach, im rechten Winkel zu den Seitenleisten gerahmt, sondern hat eine lunettenförmige Ausbuchtung. Etwas Ähnliches haben wir schon ungefähr zwölf Jahre früher beim Annenaltar des Quinten Massys gefunden; dort war allerdings der obere Rahmenabschluß bewegter und in einer Dreiteilung gehalten, die auf die innere Gliederung der Komposition großen Einfluß hatte. Wenn nun bei dem Werke des niederländischen Künstlers im wesentlichen diese neue Art des Rahmens einem nationalen Entwicklungsgang entsprach, so ist das bei Holbeins Solothurner Madonna nicht der Fall. Hier sowohl wie bei seiner berühmten Darmstädter Madonna liegt unverhehlter Einfluß aus dem Süden vor. Das Nischenmotiv ist der italienischen Kunst geläufig, und Holbein hat es wohl aus lombardischen Bildern und Reliefs übernommen. Aber wenn auch die Gestaltung des Motivs von oberitalienischer Kunst beeinflußt ist, so kann man sich doch nicht dagegen verschließen, daß die nordischen Maler zu dieser Erweiterung

Digitized by Google

des Formats kommen mußten, wenn sie den Tendenzen ihrer Zeit gerecht werden wollten.

Gerade bei der Solothurner Madonna gelangt das prachtvoll zum Ausdruck. In deutscher Malerei gibt es keine Darstellung der Madonna, die so sehr wie diese von 1522 die Üppigkeit der Renaissance verkörpert hätte. Selbst die Darmstädter Madonna, die doch eine reifere Schöpfung ist, kann sich hierin nicht mit der Solothurner messen. Diese ist schon ein verhältnismäßig kleines Bild, wenn man die Lunette mitrechnet, wenn man die Erweiterung des Rahmens aber nicht mit in Anschlag bringt, dann bleibt für die Hauptdarstellung nicht mehr ein Meter Höhe übrig, d. h. die Figuren sind nur beiläufig in halber Lebensgröße gehalten. Und trotzdem ist das Bild durch eine in damaliger nordischer Kunst unerhörte Breite ausgezeichnet. Die drei Gestalten decken in fast ununterbrochener Fläche die Bildtafel. Der heilige Nikolaus füllt mit dem stolzen Ornat ein Drittel des Bildes, die Madonna mit dem in weiten Falten herabfallenden Mantel nimmt nahezu die Hälfte ein, so daß der heilige Ursus in seiner leuchtenden Rüstung ohne Mühe den übrigen Teil decken kann. Gegenüber dem gotischen Filigranstil herrscht hier die gewaltige Horizontalwirkung der Renaissance, die das Bild auf breitem Sockel vor uns hinstellt. Solche Massigkeit und solch rauschender Klang war der Gotik unbekannt. Es mußte notwendig eine Erleichterung geschaffen werden und das geschah mit der erwähnten Lunette.

Alles Interesse im Bilde sammelt sich natürlich auf die prachtvolle Gestalt der Madonna. Ohne Phrase kann man auf sie die Zeile aus dem Volkslied anwenden: schön wie Milch und Blut. Es gibt keine zweite Maria seit der so wenig verstandenen und so viel geschmähten, herrlichen Madonna mit dem Canonicus Pala auf Jan van Eycks Meisterwerk, die so das Bild der jugendlich festen Gesundheit und der gütigsten mütterlichen Liebe wäre. Schon bei Dürers Wiener Madonna haben wir den Zug zum Menschlichen beobachtet, aber hier ist die Kunst auf einen Höhepunkt gekommen, von dem aus gesehen alles andere nur als vorbereitende Arbeit erscheint.

Digitized by Google

Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß, wie man sagt, aber leider nicht beweisen kann, die Madonna von Solothurn das Porträt von Holbeins Frau ist, die mit seinem und ihrem Söhnchen auf diesem Altarwerk von ihm in der ersten Freude der jungen Ehe porträtiert wurden. Die auffallende Frische, Herzlichkeit und hinreißende Wirkung hätten dann ihr Gegenstück in dem berühmten Bildnis von Rubens' zweiter Frau in der Alten Pinakothek in München, das uns die junge, blühende Frau im Hochzeitsgewande zeigt und das von allen Porträts der Helene Fourment das beste ist. Es gibt eine entzückende, feine Zeichnung zu der Madonna, und man glaubt mit Fug und Recht, leider ohne triftigen Beweis, daß die Zeichnung Holbeins Frau darstelle. Wie dem nun sei, jedenfalls hat die Madonna völlig das Gepräge einer individuellen Persönlichkeit, ohne daß dadurch ihre überirdische Bedeutung irgendwie geschmälert wäre.

Schon Dürer hatte damit begonnen, das Porträt in das religiöse Bild einzuführen; die Heiligen auf den Flügeln des Paumgartneraltares sind Bildnisse von Nürnberger Patriziern, und auf dem glanzvollen Kupferstich vom Schweißtuche der Veronika sehen wir Dürers eigenes Porträt an Stelle von Christi Antlitz erscheinen. Was Dürer mit so viel Kraft, aber auch mit einiger Rauhheit angebahnt hatte, führt Holbein zur Vollendung. Schon Woltmann hat beobachtet, daß Holbein in unvergleichlicher Weise bei der Madonna von Solothurn das Porträtmäßige mit der überirdischen Glorie zu verbinden gewußt hatte, und zwar so, daß sie in eins verschmelzen. Das ist der Fortschritt gegenüber der gesamten Gotik und auch gegen Dürer. Die Gotik hatte etwas Schroffes und Steifes in ihrer Klarheit, und so konnte sie in einer Figur oder in einem Kopf in der Regel auch nur ein Moment oder Motiv ausdrücken. Das Gleitende, Verschwimmende, Vielseitige war ihr nicht gegeben. Auch Dürer konnte nicht Vielerlei oder gar Widersprechendes anders herausbringen, als durch Gegenüberstellung und Kontrast. Aber Holbeins Stil kennt die Kunst des Verschleifens und weiß Vielfältiges in eine Einheit zu schmelzen. Wenn Dürer sein Selbstporträt zum Christustypus ausgestaltet, so ist das Maßgebende für uns immer der Eindruck seines Bildnisses, und daneben stellt sich — in keineswegs

Digitized by Google

restlos einleuchtender Weise — die Erinnerung an den Kopf Christi ein, aber nicht so, daß wie bei Holbeins Madonna eine Geschlossenheit entsteht, sondern die Erinnerung an Christus ist eine Zutat zu dem sich doch immer als Grundmotiv durchsetzenden Selbstporträt.

Ich möchte hier wieder einmal einschalten, daß ich mit solchen künstlerischen Fortschritten an sich noch keinen Vorzug gegeben erachte. Gerade bei Holbeins Verhältnis zu Dürer ist es nicht möglich und auch nicht statthaft, einen Vergleich zwischen der Kunst der beiden Maler zu ziehen. Dürer wird wohl der tiefere und Holbein der geistreichere gewesen sein, aber mit solchen Urteilen ist ein sicheres kunstgeschichtliches Resultat nicht zu erzielen.

Wenn man nun fragt, welche Eigenschaft von Holbeins Stil hauptsächlich Trägerin des Fortschrittes zu größerer Einheit gewesen ist, so wird, wie so oft, die freiere malerische Haltung dieses Verdienst beanspruchen dürfen. Wieder ist es Woltmann, der durch eine sehr feine Bemerkung als erster auf diese malerische Freiheit hingewiesen hat. Holbein konnte im Jahre 1522 bei einem so fortschrittlich gemalten Bilde die Madonna nicht mehr mit einem Strahlenkranz oder der Nimbusscheibe ausstatten; aber er wollte — und mußte wohl auch — dem alten Gebrauch Rechnung tragen, der die heiligste Jungfrau im leuchtenden Glanze himmlischen Lichtes zeigte. So ergriff er einen Ausweg und ließ in weicher Abstufung die Luft um das Haupt Mariä immer lichter und durchsichtiger werden. Damit ist zwar kein überirdisches Licht mehr gegeben, aber es ist doch etwas Ähnliches erreicht, wie das was seine Vorgänger schon gegeben hatten. Die Farbenkunst hat aus eigenen Kräften das geleistet, was in früheren Zeiten mit dem Appell an die geistige Vorstellungskraft des Beschauers erzielt worden war. Das ist das Große an Holbein, daß dieser eminent geistvolle, phantasiereiche Künstler stets bei der Wirklichkeit blieb.

Die Tafel der Madonna von Solothurn ist von einer wunderbaren Einheitlichkeit der Stimmung. Es ist etwas von dem poetischen Frieden der Venetianer Existenzbilder in ihr, eine recht ausgeglichene, aber durchaus bewußte Freude am schönen Augenblick.

Digitized by Google

So sind denn nicht nur die Madonna und das Kind Porträts bestimmter Personen, sondern auch die Heiligen Nikolaus und Ursus müssen Bildnisse sein. Wenn man allenfalls bei Nikolaus noch daran zweifeln wollte, so kann man das bei Ursus nicht tun. Freilich wissen wir nicht, wer die Männer sind, die hier verewigt worden sind. Immerhin ist es wertvoll, zu sehen, daß Holbein, als ein Künstler vom feinsten Takt und von einer höchst elastischen Spannkraft des Stils, im Gemälde alles auf gleichem Niveau erhielt. Die üblichen Typen der Heiligen wären neben der porträtmäßig dargestellten Madonna, wenn nicht schal, so doch nicht mehr kräftig gewesen. Die nordische Kunst hat hier endlich das erreicht, was sie seit frühestem Beginn des 16. Jahrhunderts angestrebt hatte.

Paul Ganz hat in seiner ausgezeichneten, so viel Neues bringenden Holbeinmonographie beim heiligen Ursus auf eine gewisse Verwandtschaft mit einem der Stifter vom Paumgartneraltar hingewiesen. Es ist allerdings eine Parallele nicht zu verkennen, und bei dem großen Einfluß, den gerade dieses Werk von Dürer gehabt hat, wäre an sich eine solche Wirkung auf den viel jüngeren Holbein um so leichter denkbar, als dieser sich auch sonst viel mit Dürer beschäftigt hat. Aber im gegebenen Fall scheint mir Dürer nicht das Vorbild für Holbein gewesen zu sein, sondern Matthias Grünewald, dessen Isenheimer Altar ja sicherlich von großem Einfluß auf die Malweise des jungen Holbein gewesen ist. Da wir in diesem Bande keine Abbildung und Besprechung der Paumgartnerporträts gegeben haben, können wir hier den sehr lohnenden Vergleich zwischen ihnen und Holbeins Ursus nicht ziehen; aber im allgemeinen dürfen wir doch so viel sagen, daß der Unterschied zwischen diesen Gestalten der gleiche ist, wie zwischen dem heiligen Georg von Mantegna in Venedig und dem heiligen Liberale des Giorgione auf der Madonna von Castelfranco.

Holbeins Ursus ist eine echte Renaissancefigur: nichts mehr von gotischer Steifheit und nichts mehr von Geziertheit, dafür ein bedeutendes Selbstbewußtsein, das ohne jeden Nachdruck die Stimmung des offenbar sehr energischen Mannes frei ausspricht. Obwohl bei der Madonna stehend, hat er sich einen bequemen Stand ge-

Digitized by Google

wählt. Der eine Fuß ist auf das Podium gestellt, auf dem die Madonna thront. Alle Bewegungsmotive klingen rund und leicht aus. So wie das Bild im ganzen ein einziger rhythmisch geschwungener Wohlklang ist, so ist an dieser Figur alles Harmonie, und fast möchte ich sagen, feiner Fluß. Das konnte Holbein nicht von Dürer nehmen.

Der heilige Ursus ist gewissermaßen der Zwillingsbruder zu dem berühmten Mauritius auf dem Münchener Bilde von Matthias Grünewald, mit dem er nahezu gleichzeitig entstanden ist. Obschon es aber wohl ein oder zwei Jahre vor diesem gemalt wurde, darf man Holbeins Bild nicht als den Vorläufer betrachten; denn Grünewald ist dem letzten großen Meister der deutschen Renaissance gegenüber der Gebende gewesen. Es gibt kaum ein Werk von Holbein, wo dieses Verhältnis so klar zum Ausdruck kommt, wie in der Madonna von Solothurn. Ich konstatiere das deswegen, weil das schöne Werk im Rufe besonders schlechter Erhaltung steht. Es war in der Tat sehr verwahrlost, als es im Jahre 1867 aufgefunden wurde, und hat dann noch in die Hände eines der skrupellosesten Restauratoren des 19. Jahrhunderts geraten müssen, jenes Eigner in Augsburg, der so eigenmächtig und frevelmütig in die Geschichte der Holbeinforschung eingegriffen hat; trotzdem ist der malerische Charakter des Altars noch mit Genuß zu erkennen.

Die Madonna von Solothurn ist ein Markstein in der deutschen Malerei. Wenn sie vielleicht nicht so bedeutend ist wie Holbeins Darmstädter Madonna, so scheint sie mir schöner und frischer in ihrem entzückenden Charakter kräftiger Jugendlichkeit zu sein. Es ist darum gut, gerade vor ihr zu bedenken, was in den Niederlanden zur gleichen Zeit gemalt worden ist. Da entstanden die Spätwerke von Quinten Massys in Belgien, von Lucas van Leyden in Holland, und schon waren Orley und jene tätig, die die Verwelschung niederländischer Kunst zu einer unvermeidlichen Tatsache machten. Wie viel stärker steht Deutschland da, das bald nach dem Entstehungsjahr der Madonna von Solothurn die gewaltigen Spätwerke von Dürer erleben durfte und dem noch die endlose Reihe von Holbeins Bildnissen bevorstand.

Digitized by Google

Trotz dieser Qualitätsunterschiede aber ist mancherlei Gleichartigkeit in der Tendenz der Kunst der so nah verwandten Völker zu beobachten. Mag immerhin die niederländische Malerei damals ins Virtuose verfallen sein, mag sie auch bedenklich eklektisch geworden sein; gerade in jener Zeit begann sich die Genremalerei zu entwickeln, d. h. der Blick der Künstler richtete sich mit klarem Verständnis und Bewußtsein auf das wirkliche Leben. Ist es etwas anderes, wenn wir Holbein die Typen der Heiligen hier durch das Porträt ersetzen sehen? Nicht nur die Verweltlichung, sondern auch die Vermenschlichung der Kunst machte immer größere Fortschritte. Holbein aber hat in dem Prachtwerk seiner Jugend vielleicht das Bedeutendste innerhalb dieser Richtung der nordischen Malerei geschaffen. Kein Wunder, daß er ein Jahr später jenes glänzende Porträt des Erasmus von Rotterdam schuf, das jetzt im Louvre als eines der besten Bildnisse aller Zeiten hängt.

Digitized by Google

ALBRECHT ALTDORFERS MÜNCHENER MADONNA IN DER GLORIE

SCHON die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts kannte das Motiv der in den Lüften schwebenden Madonna. Das schöne Bild von Pisanello in London, oder jene mit Unrecht dem Meister von Flémalle zugeschriebene Madonna in Aix sind Zeugen dafür. Aber auch die Plastik hat sich schon in früher Zeit an diesem Motiv versucht, wie so manche Madonna in der Mandorla beweist. Gerade dieser Umstand, daß auch die Plastik sich an die schöne Aufgabe gewagt hat, beweist, daß der eigentliche Sinn des Problems von jenen alten Künstlern nicht erfaßt worden ist. Immerhin haben wir es ihnen zu danken, daß sie das Motiv immer wieder, wenn auch nicht oft, in Angriff genommen haben. Sie haben es eben doch sozusagen zugerichtet, damit dann, wenn die Stunde gekommen war, andere Meister in einer mehr entwickelten Periode der Malerei es ohne weiteres nach seinem tieferen Sinn behandeln konnten.

Gegen Anfang des 16. Jahrhunderts treffen wir überall im Norden und Süden eine fast plötzlich auftretenden Fülle von gemalten Darstellungen der Madonna, die im Strahlenkranze schwebt. Diese auffallende Vorliebe für das bis dahin nicht so häufig behandelte Motiv hat verschiedene Gründe, sowohl innere, die mit dem geistigen Gehalt zusammenhängen, wie auch technische. Welche stärker waren, kann man heute nicht mehr entscheiden; aber es ist von Belang, zu beobachten, daß sowohl die Entwicklung der Kultur wie auch der Maltechnik zu gleicher Zeit auf die sehr intensive Durchbildung des Problems hindrängten. Das ist immer der Fall, wenn wir in der Entwicklungsgeschichte der Kunst neue Aufgaben und neue Darstellungsmittel treffen. Stets gehen die Wünsche einer neuen Auffassung mit den Ergebnissen einer neuen Technik zusammen. Es ist nicht möglich, nur von einem einzigen Gesichtspunkt aus die Entwicklung zu erklären.

Das 15. Jahrhundert war vorzugsweise positiv in seinen Vorwürfen. Es zeigte im Bild, was in der Umgebung des Menschen irgendwo auf der Erde zu sehen ist, sei es im Gemach, im Saal und

Digitized by Google

in der Kirche, sei es in der freien Natur. Ungern nur ließ es sich auf Gebiete ein, wo solche Kontrolle durch die Wirklichkeit fehlte. Diese Auffassung war nötig und jedenfalls sehr segensreich, nur auf solche, wenn auch etwas einseitig betriebene Weise konnte der ungemein folgenreiche Fortschritt über den im ganzen weltfremden, mittelalterlichen Stil hinaus gemacht werden. Aber wie schon angedeutet, sehr einseitig war die Art des 15. Jahrhunderts. Das 16. jedoch, das sich ja in sehr vielen Hinsichten dem Quattrocento gegenüber ablehnend, sogar oft scharf widersprechend verhalten hat, führte eine gewisse Freude am Transzendentalen wieder in die Kunst ein. Wir haben schon bei Memling gesehen, daß am Ende des 15. Jahrhunderts eine Zartheit und Weichheit in den Stil der altniederländischen Malerei hineingekommen ist, die sich gewiß als eine natürliche Folge aus all den harten Bemühungen von Memlings Vorgängern um eine echt realistische Kunst ergibt, die aber doch den Gegensatz zu ihnen bedeutet und, wenn auch nur scheinbar, an die vom Quattrocento abgetane lyrische Kunst des Mittelalters anknüpft. Auf dieser Linie einer wieder das Gefühlsleben betonenden Kunst ging es dann im 16. Jahrhundert weiter vorwärts. Man wollte offenbar aus dem fast ausschließlich betriebenen Nachahmen der Natur herauskommen, und so treffen wir dann in der jungen Renaissance eine große Anzahl von Madonnen in der Glorie, deren wichtigste die sixtinische Madonna von Rafael gewesen ist. Bei diesem Bilde ist das Visionäre so deutlich ausgesprochen, daß mit dem Hinweise auf sie die eine Seite des Problems klar genug aufgedeckt sein wird.

Jedoch dürfen wir auch hier nicht vergessen, was wir schon mehrere Male gesehen haben, daß die Renaissance eine viel feinere malerische Auffassung hatte als das Quattrocento. Sie hat entschieden nach einer zarteren und zugleich freieren Behandlung der Farbe gestrebt und nicht vergeblich eine neue, das Zeichnerische weniger ausbildende Technik im Gemälde gebracht. Diese Freude an leichten, verschwimmenden, mehr leuchtenden oder glänzenden Farben, der wir überall in der Renaissance begegnen, führte ab und zu eine Art von Luftigkeit in die Malerei. Recht weit ist man im

Digitized by Google

allgemeinen in dieser Hinsicht nicht gekommen. Die Weiträumigkeit der Komposition muß gewöhnlich die Lockerheit eines luftig behandelten Kolorits ersetzen. Aber ein Künstler hat doch gerade, was wenigstens den Schein von weicher Luftigkeit der Farbe anlangt, damals eine Reihe von hervorragenden Bildern geschaffen: das war Albrecht Altdorfer, der Stadtbaumeister von Regensburg.

Es wird kein Zufall sein, daß dieser im ganzen mehr liebenswürdige als starke Künstler seine Lebensstellung als Architekt hatte, und daß er, obschon er nicht gerade als ein Meister im vollen Sinn des Wortes in der Geschichte der Malerei dasteht, nun eben in der Luftmalerei so Bedeutendes geleistet hat; denn Luftmalerei und Raummalerei hängen auf das engste zusammen. Es ist gewiß auch kein Zufall, daß dieser merkwürdige und so sehr verdienstvolle Künstler in Regensburg, also im Bayerischen, tätig gewesen ist; denn die Bayern und die mit ihnen stammverwandten Tiroler haben schon im 15. Jahrhundert sich durch eine vielleicht oft gar zu primitive, fast darf man sagen bäurische Weise eben in der ehrlichen, unbefangenen Behandlung des Raumproblems ausgezeichnet.

Nun ist bei Altdorfer alles zusammengetroffen, dessen es bedurfte um das Motiv von der in der Glorie schwebenden Madonna auszuschöpfen, — so weit es in der Renaissance möglich war. Er war ein Mann von einer sehr feinsinnigen Erzählerkunst. Es liegt etwas Versonnenes in seinem Wesen. Eine Herzlichkeit und Intimität, die von uns erst im 19. Jahrhundert ganz nach Verdienst geschätzt wurden, verleihen seinen guten Werken etwas Entzückendes. So hat er auch die Madonna nicht mehr als die treffliche Schaffnerin und Hausfrau im Haus oder stillen Gemach dargestellt. Er will nicht mehr um sie die Blütenpracht eines Gartens häufen oder den stolzen Hausrat eines vornehmen Patriziergeschlechts. Über die Erde erhebt er sie, losgelöst von allem Irdischen, nur mit ihrem Kinde sich den Gläubigen im seligsten Schauspiel offenbarend. Das ist der Zug zum Transzendentalen in der beginnenden Renaissance.

Digitized by Google

Wesentlich ist bei Altdorfers reizvollem Bilde, daß er nicht bei diesen Ideen stehen blieb, die von der Madonna in der Verklärung sprechen, sondern daß er einen sichtbaren Ausdruck für das Verklärte fand. Es ist eine Frau, die wirklich leicht in den Lüften schwebt. Fraglos hat Altdorfer das Bild als ein frommer Mann gemalt, dem viel daran lag, der Madonna seine Verehrung zu bezeugen; aber mehr noch als diese religiösen Gefühle war in ihm der Drang des Künstlers rege, der den Vorgang des Schwebens in der Glorie darstellen will. Die Weltenmutter über der Erde, in Licht strahlend, von weicher Luft umgeben, das war das Motiv, wie er es auffaßte und wie es vor ihm kein anderer aufgefaßt hat. In der Tat tritt, wie so oft bei Altdorfer, das Figürliche etwas zurück oder hat nicht die Qualität der großen Form der Zeit. Die organische Durchbildung des menschlichen Körpers ist seine Sache nicht gewesen. Darum hat er auch so gern der Landschaft möglichst viel Teil am Bilde gegeben, hat ihr sozusagen Sprache und Bewegung verliehen, wie das kein anderer damals konnte.

Diese Faktoren machen den Wert der schönen Münchener Tafel aus. Wenn die Madonna sich mit dem Kinde den Menschen zeigt und aus dem Himmel niedersteigt, so ist das ein gewaltiger Vorgang: die ungeheure Wölbung des Firmaments reißt sich auf und der für irdische Augen kaum erträgliche Glanz von Gottes Herrlichkeit bricht hervor. Es ist ein Ereignis, für dessen Schilderung es die feierlichen Worte des Psalmisten braucht. Die Pracht der Erscheinung steigert sich im regsten Gewimmel der himmlischen Heerscharen, die so wie in Jakobs Traum im sonnigen Äther auf und niedersteigen. Ruhevoll, nur durch den Anblick ihrer hehren Schönheit die Welt beglückend, ist die Madonna der Mittelpunkt eines überaus freudigen Treibens. In der Atmosphäre, die unter den hereinbrechenden Fluten des Lichtes zittert, thront sie huldvoll und selig, während ein rauschendes Hosiannah ertönt. Mag die Madonna noch so magdlich in frommer Stimmung die Stunde genießen, das göttliche Kind ist von ihrem Schoße aufgesprungen. Es steht, sorglich von ihr gehalten, auf ihrem Knie und segnet stille die Erde, die sich weit vor uns ausdehnt. Berg und Tal und Fluß und eine einsame Burg führt uns

Digitized by Google

in einer fast romantischen Zusammenstellung der poesievolle Maler vor, der den Boden der Wirklichkeit verlassen zu haben scheint und doch in heimatlicher Liebe sein Land treuer schilderte als irgend ein anderer.

Das 16. Jahrhundert strebte nach Bewegung. Die meisten Künstler suchten sie zu erreichen, indem sie einzelne Körper mehr oder weniger manieriert bewegten, andere, indem sie einen frischen Fluß in die Komposition brachten; wieder andere, wie Grünewald, Hans von Kulmbach und Altdorfer, sahen das Leben und die Bewegung in der durch das Licht in reiche Schwingungen versetzten Farbe. Am weitesten wird wohl hierin Altdorfer gegangen sein; denn er hat auch noch jene tiefe Durchdringung des Raumes dazugefügt, die ihm als einem bayerischen Maler besonders erwünscht war.

An einem scheinbar nebensächlichen Fall sei die Konsequenz von Altdorfers eigenartiger Auffassung dargetan. Über der Madonna schweben zwei Engel mit der Krone, so wie wir das ähnlich bei der Rolinmadonna gefunden haben. Das Motiv war ja sehr beliebt. In den rein gotischen Bildern aber fehlt die Bewegung. Ruhe ist das Wesentliche in der Haltung nicht nur der Madonna, sondern auch der kronenhaltenden Engel, die ziemlich nahe an das Haupt der Madonna gerückt sind. Nicht so bei Altdorfer. In eiligem Flug, so daß ein Moment der liebenswürdigsten, durchaus zum Charakter des Bildes passenden Drolerie nicht fehlt, kommen zwei Engelein herangeflogen und halten, tapfer mit den Füßen und den kurzen Strampelbeinchen arbeitend, sich über der Madonna in der Schwebe.

Sie sind die echten Brüder der Engel aus jenem berühmten, manchmal mit Unrecht dem Altdorfer abgestrittenen Gemälde, das aus der Augsburger Galerie in die Pinakothek gekommen ist, wo ein wundervoll räumlich gemalter Engelreigen in der Kathedrale schwebt, die als Wochenstube für die Mutter des Herrn dient. Gerade die Berufung auf diesen in altdeutscher Malerei einzig dastehenden Engelreigen zeigt die kunstgeschichtliche Stellung der Engel unserer Madonna in der Glorie an.

Ein Bild, an das Altdorfer recht große Liebe gewendet hat, wird in der Regel sich durch eine schöne Landschaft auszeichnen. So

Digitized by Google

hat auch diese Madonna eine prächtige landschaftliche Darstellung als Abgesang sozusagen von dem Hymnus auf die Hauptdarstellung. Es ist ein altes Motiv, zu Füßen der verklärten Madonna eine Ansicht schöner irdischer Gegenden auszubreiten, gewissermaßen als Gegenstück zu dem leichten Glanz der himmlischen Zonen. Altdorfer bleibt bei der bewährten Anordnung, die sich bemüht, uns den wunderbaren Vorgang nahezubringen, und die Erde nur noch in der Ferne sehen läßt. Aber er läßt sich doch nicht gar zu fest an die Leine der Tradition legen. Wenn man sonst, z. B. bei Dürers Wiener Dreifaltigkeitsbild, unter einem in mystischer Ferne sich abspielenden und doch uns wunderbarerweise plötzlich gegenwärtig erscheinenden Vorgang auch noch den Blick auf die Erde lenken darf, so sieht man fast immer nur eine ornamental behandelte Landschaft, die gar nicht selten eine gewisse Verwandtschaft mit der der Rolinmadonna hat. Das ist bei Altdorfer nun nicht der Fall. Er zeigt uns die vielfach gegliederten, sehr pikant gezeichneten Gebirgsstöcke, die er auch sonst so gern in seine Bilder stellt, gibt uns ein zart abgestuftes Farbenschauspiel und alles genau so, wie er es zu malen gewohnt ist. Ein wenig zarter im Ton als sonst hält er die Landschaft freilich; denn er muß sie dem weichen Glanze der oberen Bildpartien angleichen, aber im übrigen ist kaum ein Unterschied gegen seinen uns wohlbekannten Stil zu beobachten. Man kann zwar in der neueren Zeit, besonders seit Dr. Wulffs Studie über die sogenannte umgekehrte Perspektive, der Meinung begegnen, daß auch Altdorfer dem mystischen Hauptgedanken der Komposition zuliebe die Landschaft weniger treu behandelt habe als sonst, aber das ist nicht der Fall. Altdorfers Stil kennt keine Künstlichkeiten. Was er einmal für richtig und gut in seiner Malerei anerkannt hat, behält er für immer bei. Das konnte bei ihm auch nicht anders sein; denn im Gegensatz zu den anderen damaligen Landschaftsmalern hatte er die Zuverlässigkeit der Naturschilderung zum Hauptprinzip erhoben. Was er malt, hat er gesehen, und hat es in dem Zusammenhang gesehen, den er zum Leitmotiv des Bildes macht. Er kennt nicht die zusammengeleimte Landschaft der Niederländer, wo das bunte Vielerlei selbst den erstaunlichsten Realismus der Detail-

Digitized by Google

schilderung um seine beste Eigenschaft, die Glaubwürdigkeit, bringt. Altdorfer will keine interessanten Bilder machen, die unsere Aufmerksamkeit durch die Fülle der Details erwecken, sondern er will gute Totalansichten einer Gegend geben, wo die reine landschaftliche Stimmung sein Hauptinteresse ist. Dadurch ergibt sich ein merkwürdiger Gegensatz zu den Niederländern. Altdorfer ist im Großen wahr; aber ob er jemals ein wirkliches Bildnis einer bestimmten Gegend gemalt hat, so wie er z. B. in seinen Stichen uns das Abbild der zerstörten Regensburger Synagoge aufbewahrt hat, ist mehr als fraglich. Die Niederländer dagegen waren im Detail fast porträtmäßig scharf, aber das Ensemble gestalteten sie so willkürlich, daß die Treue darüber verloren ging. Auf der Münchener Madonna von Altdorfer hat man den Blick auf die Alpenkette, der schwerlich nach der Natur gemacht, aber trotzdem so denkbar ist, daß für uns schließlich das Ganze eine höchst sympathische Intimität gewinnt, die den niederländischen Landschaften damals fremd war. Bei Altdorfers Gemälden verhält es sich für den Bau der Landschaft so, wie für seine Behandlung der Luft. Er hat gewiß niemals eine bestimmte Luftstimmung, ein atmosphärisches Ereignis, genau festgehalten: er hat aber doch die Luftmalerei entdeckt und sie für die farbige Darstellung der Landschaft mit dem größten Glück verwendet. So hat er auch keine Veduten gemalt, wie vor ihm das schon Albrecht Dürer getan hatte; aber er hat aus dem ihm wohlbekannten niederbayerischen Voralpenland Idealbilder geschaffen, die, ohne im einzelnen vollständig zutreffend zu sein, doch über die Jahrhunderte hinweg uns wegen ihrer anspruchslosen Heimatlichkeit so anmutig erscheinen.

Wir dürfen bei unserem Münchener Bilde zum Schlusse einen Umstand nicht übersehen: diese Landschaft kehrt mit nicht gerade wesentlichen Abweichungen in der Kunst des sogenannten Donaustils noch häufig wieder. Sie ist keine Erfindung des Regensburger Malers, sondern sie ist Schuleigentum. Nur hat Altdorfer diesen Typus weitaus am besten gemalt.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Vorwort 7

ERSTE ABTEILUNG: ALTNIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE

Die Madonna des Kanzlers Rolin von Jan van Eyck . . . 17
Memlings Johannesaltar im Johannesspital von Brügge . . . 22
Eine Gerechtigkeitstafel von Gerard David in Brügge . . . 26
Der Annenaltar von Quinten Massys in Brüssel 35
Die Danae von Jan Mabuse in München 42
Der Tempelgang Mariä in der Sammlung Röhrer 48
Adam und Eva von Jan van Eyck 53
Die Akte auf dem Beauner Altar von Rogier van der Weyden 59
Der Sündenfall von Hugo van der Goes 63
Adam und Eva von Hans Memling in Wien 66
Der Sündenfall von Jan Gossart in Berlin 71
Die Landschaft des Genter Altars 79
Joachim Patinirs Taufe Christi 85
Der Vogeldieb von Pieter Brueghel d. Ä. 90

ZWEITE ABTEILUNG: ALTDEUTSCHE GEMÄLDE

Die Münchener Veronika 99
Stephan Lochners Darstellung Christi im Tempel 108
Die Geburt Mariä vom Meister des Marienlebens 113
Lukas Mosers Magdalenenaltar in Tiefenbronn 121
Petri Fischzug von Konrad Witz 127
Das Florentiner Porträt von Dürers Vater 135
Dürers Porträt von Hans Kleberger 141
Albrecht Dürers Anbetung der Könige 148
Dürers Madonna mit der Birne 154
Zwei Kupferstiche von Albrecht Dürer 159
Holbeins Bildnis des Astronomen Nikolaus Kratzer 165
Holbeins Bildnis des Sir Richard Southwell 171
Holbeins Madonna von Solothurn 175
Albrecht Altdorfers Münchener Madonna in der Glorie . . . 184

Digitized by Google